

*Маценка Світлана  
(Львів)*

### **Проект концепту свободи. Розвиток мотиву Офелії у сучасній німецькій літературі**

Шекспірівський образ Офелії завдяки своїй художній ємності та глибині знайшов багаторазове втілення у словесності різних країн та епох, внаслідок чого він належить до вічних образів світової літератури і розвинувся з часом до своєрідного “знаку” культури. Особливо в мистецтві XIX-XX століть фігура Офелії стала ключовим поняттям у соціально-критичному дискурсі про взаємовідносини статей, посилаючись на категорію “вічно-жіночого” у розумінні Й.В.Гете. З цього погляду шекспірівська героїня є також шифром взаємовідносин “суб’єкт-природа-суспільство”. Рефлексивність образу Офелії, його філософське навантаження та міфологічне розширення дають змогу простежити у процесі розвитку мотиву зміну соціально-культурних парадигм, розвій панівних ідей, досягнути відповідний дух часу. Імагіноване начало простору туги і безмежності, який творить основу цієї художньої фігури, як певна естетична стратегія переборення стало реакцією на досвід розірваності й відчуження, що накопичувала людина під наростаючим тиском навколишньої реальності.

Рецепція образу Офелії у сучасній німецькій літературі засвідчує продуктивність, дієвість і широкі можливості цього мотиву, насамперед, що стосується діагностики становища людини у світі. Очевидно, що саме вихідні дані шекспірівської героїні забезпечують їй тривале функціонування навіть у зовсім нових контекстах. На основі детального аналізу розвитку мотиву Офелії в

мистецтві С.Кіндлер характеризує цю художню фігуру як “пусту форму”, виходячи із наростаючого скорочення суб’єктності героїні в трагедії В.Шекспіра, який послідовно мінімілізує її стримані висловлювання і реакції аж до повного їх згасання у смерті дівчини<sup>1</sup>. У результаті того, що в образі чітко виражена структура амбівалентних уявлень про жіночність, “пуста форма Офелія” і в подальшому зберігає можливість проектування різних поглядів, світоглядних позицій і оцінок. Саме відсутня індивідуальність, так часто інкримінована їй, є основою її виживання у мистецтві. “Пасивне ставлення Офелії до навколишнього світу не лише породжує запитання про її позицію у п’єсі, силу чи слабкість її характеру, але також є приводом до суттєво різноголосих інтерпретацій. У дослідженнях прослідковується все ж тенденція охопити в однозначній характеристиці її рефлексивну структуру, яка існує лише як точка пересікання перспективно варіативних зовнішніх описів”<sup>2</sup>.

Уже в трагедії “Гамлет” образ Офелії структурований як фігура віддзеркалення, площина для проектування чоловічих роздумів та уявлень (Полоній, Лаерт, Гамлет). До того ж ці проєкції є деструктивними: в одній особі поєднується традиційна типізація жінки як святої чи повії. Кульмінаційним пунктом емблематизації образу є смерть Офелії, що завершує процес її перетворення на алегоричну фігуру з міфологічним навантаженням. В описі смерті відчувається спорідненість античної і християнської традицій: з одного боку, міфологізована істота, з іншого – християнська фігура мучениці. В міру того, як душа утопленої розчиняється у воді, одухотворюється природа, яка відіграє у сцені смерті особливу роль. Міфологізація уможливує представлення мертвої Офелії в особливому, недосяжному, сакрально-цнотливому зв’язку.

<sup>1</sup> Kindler S. Ophelia. Der Wandel von Frauenbild und Bildmotiv. – D. Reimer Verlag, 2004. – S. 14.

<sup>2</sup> Ibid.– S. 26.

## V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

### КОРОЛЕВА

Там, де верба нависла над струмком,  
Полошучи у плесі сиві віти;  
Вона прийшла, в вінки химерні сплівши  
Ромен, козельці, кропиви, плакун,  
Що вольні пастухи йменують бридко,  
Стидкі ж дівчата звуть мертвецьким пальцем.  
Тоді на гілку злізла почепити  
Гірлянди дикі; заздрий сук зламався,  
І всі ті зела та вона упали  
В плакучу бистриню. Її одіння,  
Роздувшись, бідну понесло, як мавку;  
Пливла, співаючи шматків пісень,  
Не тямлячи біди, мов та істота,  
Що в цій стихії виросла й живе.  
Та довго це тривати не могло:  
Дівочі шати, у воді набрякли,  
Втягли сердешну з співом на устах  
В багнисту смерть<sup>3</sup>.

“Багниста смерть”, про яку повідомляє королева Гертруда, стає основою рецепції образу Офелії, про яку можна говорити в основному як про рецепцію смерті героїні. Визначальними аспектами образу, які суттєво впливають на “живу пам’ять” є “кохання” – “божевілля” – “вода” – “смерть”. Офелія возвеличується до символу жіночої смерті, крізь який проглядається будова образу жіночності взагалі.

Сучасні інтерпретатори образу часто ідентифікують себе з Гамлетом, для якого Офелія повинна була стати “фігурою звільнення через обіцяне оновлення”. “Водночас, і це є вирішальним для всеохоплюючої символічної сили цієї фігури, вона тим самим стає для кожного окремо приналежною лише йому одному, готовою до послуг фігурою звільнення, яка знову ж таки є незалежною від шекспірівського “Гамлета”<sup>4</sup>. Артист і художник Гамлет, як його характеризує І. Анненський, дивиться на життя крізь призму прекрасного. “Офелія загинула для Гамлета не тому,

<sup>3</sup> Шекспір В. Гамлет. – Київ: Основи, 2003. – С. 159.

<sup>4</sup> Kindler S. Op. cit. – S. 189.

що вона безвольна донька старого блазня, не тому навіть, що вона живність, яку той хотів би якомога дорожче продати, а тому, що шлюб узагалі не може бути прекрасним і що благородна краса дівчини повинна помирати самотньо, під чорною вуаллю і при танучому воску церковної свічки”<sup>5</sup>.

Естетизм, який лежить в основі обох образів, відіграє важливу роль у їх подальшій інтерпретації: Офелія – як втілення краси у потворному середовищі, Гамлет – як вимога краси. Краса як незаперечний атрибут шекспірівської героїні забезпечує умови певної художньої гри, у якій під натиском імагінованого відбувається перетворення цієї фігури на іконографічну форму для унаочнення міфологічного, архетипного, літературного предмету. У такий спосіб на основі зразка християнської мученицької іконографії в Офелії представлений сучасний, патетичний, стражденний жіночий образ, із яким поєднаний самостійний мотив, що стає основою для подальших трактувань та обробок.

Ідея збереження краси у смерті породжує у сучасній літературі комплекс тем, пов’язаний, з одного боку, з естетизацією смерті, з іншого – із текстуалізацією “прекрасного жіночого трупа”. На основі цього створюється утопічний концепт свободи, згідно з яким смерть Офелії прочитується як знак досвіду відчуження і туги за доцивілізаційною єдністю людини і природи. Разом з тим сучасна свідомість переглядає межі прекрасного і потворного, демонструючи вражаючі порушення норм. Ідея “смерті жінки”, яка базується на цьому мотиві, кодує утаємничений простір, що сприймається водночас як простір мовчання, як жахаюча пустота, що загрожує зруйнувати усталеність, порядок, систему. Смерть як закінчення означає зняття перешкод між тілом і душею, перенесення у сферу духу, тим самим у матеріальну царину тексту, де труп стає метафорою взаємовідносин поміж означенням, інтерпретацією та відсутністю. У такий спосіб мертво тіло жінки є

<sup>5</sup> *Анненский И. Проблемы Гамлета // Анненский И. Избранные произведения. – Ленинград: Художественная литература, 1988. – С. 576.*

## V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

також віддзеркаленням суті живої реальності, засобом характеристики її здатності до виживання.

Зв'язки жіночності і смерті, жіночності і свободи слід виділяти не лише на тематичному рівні тексту, а й на комунікативному. Розвиток мотиву Офелії у сучасній літературі засвідчує перетворення героїні із сприйнятого безмовного об'єкта на сприймаючий суб'єкт, що активно словесно обґрунтовує свою позицію. Сучасні тексти, структуровані мотивом Офелії, представляють високого ступеня семантизовані нарративні модуси, що активно беруть участь у конституюванні дискурсу свободи. Те, що шекспірівська Офелія як драматична героїня не виразила себе словесно, компенсується у трагедії В.Шекспіра багатозначністю символічного висловлювання образу. Ця полісемантика дає можливість сучасним інтерпретаторам використовувати образ як риторичну фігуру. При цьому переконливою є як жива, так і мертва Офелія. Особливе значення продукує все ж “промовляючий жіночий труп”.

Крізь призму семіотики міфу образно зображені мертві тіла “висловлюються” у взаємозамінюваному модусі між означенням (тіло) і означуванням (вторинне значення). “Наявність тіла відсунута вдалину, воно відступає, його суб'єктивність узята в дужки, воно перетворюється майже на прозоре, так що створюється простір для поняття, яке воно повинне визначати. При цьому обміні здається, що тіло померло, однак це “смерть зі строком помилування”, воно “втрачає свою цінність, зберігає, проте, своє життя, яким живиться форма міфу” (Р.Барт)<sup>6</sup>. Мертве тіло як фігура смерті провокує у такий спосіб регенерацію. “Тіло вилучене із його історії та перетворене на жест, воно залишається наявним у репрезентації, навіть без свого значення. “Жіночий труп як текст” так само, як і міф, ґрунтується на тому, що Барт називає “двозначністю означення” – форма (тіло) пуста, але

<sup>6</sup> Bronfen E. Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. – S. 327.

наявна, вторинне значення відсутнє, ірреальне, але повне”<sup>7</sup>. Для задоволення потреб тлумачення мертво тіло переноситься в модус алегоричної передачі мовлення, яке акцентує на радикальній відмінності, оскільки виражає істину поза мовою, риторично артикулює реальність через смерть. “Завдяки такій трансляції хаотичний і невимовний реальний досвід може набути упорядкованої осяжної форми і започаткувати звільнення від неструктурованої хаотичної хори, від реального по той бік знаковості”<sup>8</sup>. У такий спосіб мертва Офелія, розчиняючись у природі, сигналізує можливість оновлення після “сутінків людства” і водночас як фігура відчуження є рушійним моментом інтерпретації “омертвілої” реальності.

Особливого поширення мотив Офелії у німецькій літературі набув в епоху експресіонізму, коли під впливом французького символізму, зокрема вірша А.Рембо “Офелія” (1870), виникла так звана “поезія утоплеників”. Ця лірика поміж іншим засвідчила вражаючу зміну духовного клімату ХХ століття. Необхідність висловлення породила схожу метафорику у творчості Г.Гейма, Г.Тракля, Г.Бенна, Б.Брехта. Утоплениці в поезії експресіонізму мають ім’я Офелії чи найчастіше залишаються анонімними, однак пов’язаний із цим образом мотив є провідним в обох випадках. Найвідомішим і найрепрезентативнішим у цьому контексті є вірш *Георга Гейма “Офелія”* (1910). У дусі експресіонізму поет описує моторошну й водночас поетичну картину останньої подорожі утопленої на хвилях ріки:

Im Haar ein Nest von jungen Wasserratten,  
Und die beringten Hände auf der Flut  
Wie Flossen, also treibt sie durch den Schatten  
Des großen Urwalds, der im Wasser ruht<sup>9</sup>.

---

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid.

<sup>9</sup> *Heym G. Ophelia // Würffel S.B. Ophelia. Figur und Entfremdung. – Bern: Francke Verlag, 1985. – S. 61-62.*

#### V. Реценція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Ця подорож мертвої, у якій тенденція анонімізації і деперсоналізації загострюється до гротескного зображення відмерлого й уречевленого життя, представляється ідентичною до мотиву безкінечної подорожі Летючого Голландця. “Як безцільне мандрування нічним морем, так і парадокс живих мертвяків виявляються послідовним художнім вираженням фатальної проблематики, згідно з якою індивідуальне життя у суб’єктивному досвіді часу як пуста минучість відчужується до ілюзорної видимості життя”<sup>10</sup>. Ім’я Офелії зустрічається лише у назві вірша. Дівчина, яку несуть хвилі, перетворена на анонімне мертво тіло. Відтворений у тексті рух спрямований до прасвіту, який знаходиться на дні. Тематика смерті пов’язана, таким чином, з метафорикою води. Уже в першому рядку з’являється образ щурів, який в експресіонізмі став супровідним до образу Офелії, посилюючи відчуття занепаду. Та Г.Гейм ще не говорить про розклад тіла і вплив першого рядка послаблюється. Образ Офелії ще чисто духовний, хоча у порівнянні з А.Рембо відчувається зміщення в напрямі до негативного: замість вітру, який цілує перса Офелії у французького символіста, у Г.Гейма ковзає над її грудьми білий довгий вугор, там схилилися над чолом шумкі очерети, тут черв’ячок освітлює його, там вітер неначе сплітає вінок з великої фати, тут він лякає кажанів. “Вугор і черв’ячок-світляк, щурі й кажани, посланці темряви, божевілля і тлінності, поєднуються з мертвою у заплутаному світі вегетативного. Офелія уже майже не відділяється від цієї сфери”<sup>11</sup>. Поступово вона повністю розчиняється у природі. Пафос занепаду, яким пронизана перша картина вірша, є лише однією стороною зображуваного. Поет запитує, чому дівчина померла і чому її тіло самотньо блукає у воді. Про її особисту долю не йдеться, однак, саме у цьому моторошному

<sup>10</sup> *Rüesch J.P.* Ophelia. Zum Wandel des lyrischen Bildes im Motiv der „navigatio vitae“ bei Arthur Rimbaud und im deutschen Expressionismus. – Zürich: Juris-Verlag, 1964. – S. 112.

<sup>11</sup> *Ibid.* – S. 121.

середовищі Офелія, очевидно, знаходить ту долю, якої була позбавлена у світі людей. Її прийнято до елементарної спорідненості всіх живих істот. Людські оцінки красивого і потворного, приємного чи відразливого тут недоречні. Після А.Рембо мотив Офелії віддаляється від людського в бік вегетативного, образ усе більше узагальнюється і втрачає особистісні риси.

У другій частині вірша утоплениця виходить із тіні “пралісу” і пропливає повз зовсім інший ландшафт:

Vorbei, vorbei. Wo an das Ufer dröhnt  
Der Schall der Städte. Wo durch Dämme zwingt  
Der weiße Strom. Der Widerhall erklingt  
Mit weitem Echo. Wo herunter tönt

Hall voller Straßen. Glocken und Geläut.  
Maschinenkreischen. Kampf. Wo westlich droht  
In blinde Scheiben dumpfes Abendrot,  
In dem ein Kran mit Riesenarmen dräut,

Mit schwarzer Stirn, ein mächtiger Tyrann,  
Ein Moloch, drum die schwarzen Knechte knien.  
Last schwerer Brücken, die darüber ziehn  
Wie Ketten auf dem Strom, und harter Bann<sup>12</sup>.

Г.Гейм зображує протилежну до першої сцени картину навколишньої реальності. Яскравий пейзаж змінює гнітючий міський ландшафт. Мертве тіло перебуває на шляху втечі від світу машин. Час поступово сповільнюється і переходить до статичного стану. Через цю часову нерухомість проглядає вічність. Рецепція часу виражає те, що суб'єкт, живучи у пустій безмежності “сутінків людства”, набуває досвіду відчуження як прижиттєво мертвий. Офелія стає віддзеркаленням обездуховлення живих. Актуальна історична ситуація чітко демонструє бездомність мертвої. Тінь пралісу проектується на індустріальний світ і виникає відчуття, що вона заповнює як внутрішній світ людини, так і навколишню реальність, позначену рисами занепаду. “Велике місто” стає знаковим для світу, який у гонитві за

---

<sup>12</sup> Neum G. Op. cit. – S. 61-62.



## V. Реценція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

технізацією і у прагненні оволодіти природою нищить духовність. “Цей демонізовано побачений світ перебуває в безпосередньому зв’язку зі смертю Офелії. Те, що у центральному мотиві мертвої спричиняє самотність, відчуження і обездуховлення суб’єкта, є нічим іншим як об’єктивною історичною тенденцією до уречевлення і дегуманізації життя, що знаходить своє адекватне вираження в образах “великого міста” і метафорах з технічної та індустріальної галузей”<sup>13</sup>. Мертве тіло, демонструючи внутрішній стан жителів “великого міста”, їх спустошеність, самотність, омертвілість, артикулює і протилежний образ: відносно щасливий стан безпечності у своєму елементі, гармонізований візією можливого оновлення. Подорож у смерть закінчується прощанням зі світом детермінованих часом долі і впливів.

Der Strom trägt weit sie fort, die untertaucht,  
Durch manchen Winters trauervollen Port.  
Die Zeit hinab. Durch Ewigkeiten fort,  
Davon der Horizont wie Feuer raucht<sup>14</sup>.

Нашою хворобою є життя в кінці світового дня, увечері, який є таким задушним, що його гнилий запах можна заледве витримати” (Г.Гейм)<sup>15</sup>. Офелія вирвалася із часу і потік води несе її у вічність. “Смерть у Гейма не означає кінця, а початок вічного дня”<sup>16</sup>. Особливим чином мертва дівчина оживлює омертвілий реальний ландшафт і диференціює його з погляду позачасовості. Г.Гейм приходять до розуміння того, що не смерть знищує кожне окреме життя, а життя саме знищує себе у процесі виродження і тим самим через свою беззмістовність штовхає людей масово в обійми смерті. “У способі і обставинах помирання безапеляційно виявляється цінність людської

---

<sup>13</sup> *Rüesch J. P.* Op. cit. – S. 129-130.

<sup>14</sup> *Heym G.* Op. cit. – S. 61-62.

<sup>15</sup> *Rüesch J. P.* Op. cit. – S. 130.

<sup>16</sup> *Soergel A., Hohoff G.* Dichtung und Dichter der Zeit. – Düsseldorf, 1963. – Bd.2. – S. 87.

екзистенції”<sup>17</sup>. Життя без сенсу загрожує катастрофою. Поет зображає ніщо інше як проникнення елементарного у вакуум світу, у якому життя саме себе знищило і в якому із зменшенням початкової життєвої сили виник небезпечний тиск знизу. Людина в Г.Гейма не шукає смерті, але вона прагне вирватись із беззмістовності масового існування.

У такий спосіб робляться спроби звільнитися від паралічу, викликаного жахливими візіями “занепаду Європи”. Звідси випадки проти жіночності як іншості, як чужого й загрозового, що необхідно було знищити: “зафіксованої у художньому творі, зображеної як мертва матерія, як відходи, помий, бруд, відновленої у перекрученні життєдайного принципу материнського як трупа, що здригається і кишить укусами щурів і черв’яків, що його пожирають”<sup>18</sup>. Але це також варіант зображення докорінного руйнування, занепаду основ, розпаду цінностей, оскільки відновлення можливе лише після радикального знищення, після стадії “сугінків людства”. Прикладом такого загострено-цинічного трактування мотиву Офелії є вірш *Готфріда Бенна “Прекрасна юність” (“Schöne Jugend”, 1912)* з циклу “Морг”. У центрі зображення – процес розтину трупа і несподівана знахідка – гніздо щуренят. Із провокуючою винятковістю увага зосереджується саме на шурах, тоді як тіло втоплениці залишається байдужим оповідачеві. Це демонстративне невиявлення почуттів щодо мертвої показує суттєве зміщення норм.

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schild gelegen hatte,  
sah so angeknabbert aus.  
Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löcherig.  
Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell

<sup>17</sup> *Schneider K.L.* Der bildhafte Ausdruck in der Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. – Heidelberg: Karl Winter-Universitätsverlag, 1968. – S. 31.

<sup>18</sup> *Sbuby A.M.* Liebe, Tod und Wasserfrau: Mythen des Weiblichen in der Literatur. – Wiesbaden: Westdt. Verl., 1992. – S. 211.

## V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

fand man ein Nest von jungen Ratten.  
Ein kleines Schwesterchen lag tot<sup>19</sup>.

Красиве накладається на потворне і навпаки. Уже перші рядки очужують мертве тіло, коли стає зрозумілим, що “прекрасною” є лише юність щурів.

Образ Офелії стає засобом вираження нової естетики, де потворне відіграє значно більшу роль, аніж красиве. Розробка мотиву в експресіонізмі поглиблює філософське та міфологічне обґрунтування його позицій, а пов’язане з ним проблемне поле стає симптоматичним для цього мистецтва.

З розвитком мотив Офелії отримує у сучасній німецькій літературі конкретніші історичні контури. “Із поетичної алегорії мотив перетворюється через символ природи і природного циклу на образ іншого життя, яке виникає не в літературі, натомість трансцендує її з есхатологічною вимогою так само, як і кожен історичну реальність. Якщо раніше образ Офелії вказував на нестерпність життя, від чого мертва намагалася втекти, то пізніше на основі болючого досвіду відчуження та усамітнення він тим сильніше притримується проекту реальності”<sup>20</sup>. Для окреслення конкретної історичної дійсності використав мотив Офелії сучасний німецький поет **Петер Гухель** у вірші “**Офелія**” (1972) із збірки “Раховані дні”.

Später, am Morgen,  
Gegen die weiße Dämmerung hin,  
das Waten von Stiefeln  
Im seichten Gewässer,  
Das Stoßen von Stangen,  
Ein rauhes Kommando,  
Sie heben die schlammige  
Stacheldrahtreuse.

<sup>19</sup> *Benn G. Schöne Jugend // Würffel S. B. Ophelia. Figur und Entfremdung. – Bern: Francke Verlag, 1985. – S. 85.*

<sup>20</sup> *Würffel S.B. Ophelia. Figur und Entfremdung. – Bern: Francke Verlag, 1985. – S.154.*

Kein Königreich,  
Ophelia,  
Wo ein Schrei  
Das Wasser höhlt  
Ein Zauber

Die Kugel  
Am Weidenblatt zersplittern läßt<sup>21</sup>.

Через заголовок поет чітко пов'язує свій вірш із мотивом Офелії. Наявною залишається анонімність образу як знак досвіду відчуження. Текст, однак, розповідає не про кохану Гамлета, а про безіменну дівчину, якій саме через відсутність власного імені нав'язується ім'я Офелії. З іншого боку, зображене демонструє ознаки конкретної історичної реальності. У такий спосіб П.Гухель опрацьовує власний досвід переселення із НДР на Захід. Вірш розповідає про пошуки біженки. Анонімно і безособово зображена також влада режиму (“шльопання чобіт”, “штовхання штанг”). На смерть жінки лише натякається. Друга строфа констатує, що сучасна Офелія також не завоює “царства”. Та навіть якщо її спроба втечі не вдасться, “вона все одно здобуде свободу, природа якої виражається через постріл як знак надії, що все могло би бути інакше і на листку верби могло б роздробитися більше, ніж одна куля”<sup>22</sup>. Реальність представлена у вірші доволі зримою, підкреслено бруталною і небезпечною. Водночас текст артикулює мрію подолання дійсності через “чарівність”, поетичну магію.

Сучасним драматичним втіленням мотиву Офелії є п'єса **Гайнера Мюллера “Гамлет-машина”** („*Die Hamletmaschine*“, 1977). Невеликий текст (дев'ять сторінок) пропонує замість зв'язної фабули вільне поєднання лейтмотивно пов'язаних монологів і сцен, замість сформованих характерів – художні фігури, які змінюють свої імена та ідентичність. Драматург за принципом довільного

<sup>21</sup> Huchel P. Ophelia // Würffel S. B. Ophelia. Figur und Entfremdung. – Bern: Francke Verlag, 1985. – S. 153.

<sup>22</sup> Würffel S.B. Ophelia. Figur und Entfremdung. – Bern: Francke Verlag, 1985. – S.158.

#### V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

монтажу і неочікуваних асоціацій створює герметичний текст, який ґрунтується на двох основних тематичних комплексах: становище інтелектуала в суспільстві і ситуація бунтівної жінки. Гамлет відсторонюється від власної драми, від історії і, виходячи з глобальної “огиди”, займається лише тим, що вбиває час. “Я – не Гамлет. Я не граю більше жодної ролі. Мої слова більше нічого мені не говорять. Мої думки висмоктують із образів усю кров. Моя драма більше не відбувається. За мною збудована декорація. Людьми, яких моя драма не цікавить, для людей, яких це не стосується. Мене це також більше не цікавить. Я не граю більше”<sup>23</sup>. Кінцевим пунктом цього самоусунення через відразу до світу є скорочення індивідуума до статусу машини. “Я усамітнююсь у своїх нутрощах. Я займаю місце у моєму лайні, моїй крові. Десь розбиватимуться тіла, щоб я міг жити у моєму лайні. Десь відкриватимуть тіла, щоб я міг бути на самоті з моєю кров’ю. Мої думки є ранами в моєму мозку. Мій мозок є рубцем. Я хочу бути машиною. Руками хапати ноги приводити в рух ніякого болю жодної думки”<sup>24</sup>. Історія представлена як машина руйнування і Гамлет, який сам у п’єсі не пише свою роль, є лише коліщатком у механізмі. Надія з Гамлетом більше не пов’язується і драматург шукає її в оточенні Офелії. Героїня Г.Мюллера залишає трагедію В.Шекспіра і стає самостійною, над віками: “Я – Офелія. Та, яку не втримала ріка. Жінка в путах Жінка з перерізними венами Жінка з передозуванням НА ГУБАХ СНІГ Жінка з головою у газовій печі. Вчора я припинила вбивати себе. Я на самоті з моїми грудьми стегнами тазом. Я розтrophую інструменти мого ув’язнення крісло стіл ліжко. Я руйную поле битви що було моїм домом. Я вириваю двері, щоб міг увірватися вітер і крик світу. Я розбиваю вікно. Закривавленими руками я розриваю фотографії чоловіків яких я любила і які користувались мною на ліжку на столі на кріслі на землі. Я кладу багаття на мою в’язницю. Я кидаю свій одяг у

<sup>23</sup> Müller H. Die Hamletmaschine. – Frankfurt am Main, 1980. – S. 21.

<sup>24</sup> Ibid. – S. 24-25.

вогонь. Я вириваю годинник із своїх грудей яким було мое серце. Я іду на вулицю, одягнена у власну кров”<sup>25</sup>. Таким чином, Офелія репрезентує жертв історії. Її монолог виражає бунт, вона захищається від поневолення і приниження.

У центрі драми – гротескна сцена зустрічі Офелії та Гамлета, що відбувається в “університеті мертвих”. Г.Мюллер експериментує з обміном статями, однак ця спроба зазнає поразки, бо Гамлет і Офелія обоє виявляються “повіями” історії.

Офелії залишається лише шлях самознищення. Її бунт також беззмістовний, вона грає лише “повію” влади. В останній сцені її незадоволення перетворюється на оргію ненависті: “Глибоко під водою. Офелія в інвалідному кріслі. Обломки трупи та частини мертвих тіл пропливають мимо”. Офелія повернута до старої ролі – втоплениці. Різниця полягає лише в тому, що вона більше не мовчить. У її останньому зверненні вона говорить як Електра, фігура, що коливається поміж фанатичною справедливістю й ненавистю і є протилежністю до готової на жертву шекспірівської героїні. “Говорить Електра. В серці темряви. Під сонцем катувань. До метрополій світу. В ім’я жертв. Я виштовхую усе сім’я, яке я прийняла. Я перетворюю молоко в моїх грудях на смертельну отруту. Я беру назад світ, який я народила. Я задушу світ, який я народила, поміж моїми стегнами. Я похороню його у моєму срамі. Геть щастя підкорення. Хай живе ненависть, зневага, повстання, смерть. Якщо ви пройдетеся м’ясними ножами через ваші спальні, ви дізнаєтеся правду”<sup>26</sup>. Революція і апокаліпсис більше не відрізняються одне від одного. Після цих слів панує тиша. “Гамлет-машина” повертається до свого вихідного пункту. У промові “Шекспір невідповідність” Г.Мюллер сказав: “Шекспір є дзеркалом крізь часи, наша надія – світ, який він більше не відобразатиме. Ми не зможемо заспокоїтися, доки

---

<sup>25</sup> Ibid. – S. 19-20.

<sup>26</sup> Ibid. – S. 26.

## V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Шекспір писатиме наші п'єси<sup>27</sup>. Намагаючись “звільнити” В.Шекспіра, Г.Мюллер деконструює міф. “Вторгнення часу у гру конститує міф. Міф є агрегатом, машиною, до якої завжди можуть бути підключені нові й інші машини”, – вважає він<sup>28</sup>. З цього погляду Офелія упродовж століть символізує людське страждання як наслідок пригноблення в ході фатальної історії. Офелія Г.Мюллера – специфічно німецький символ жертв революцій, що зазнали поразки. Власний коментар Г.Мюллера: “Терор, про який я пишу, походить з Німеччини”. Сучасна Офелія залишає роль жертви, вона переборює безмовність і важливим є не стільки те, про що вона говорить, скільки те, що вона говорить взагалі, надаючи свій голос дискурсу пригноблених усього світу.

Мовний аспект мотиву Офелії розробляє у своїй експериментальній п'єсі “*Офелія і слова*” (“*Ophelia und die Wörter*”, 1968) *Герхард Рюм*. На основі естетики дадаїзму та “конкретної поезії” драматург обґрунтовує ідею “мовного театру”, який задовольняється формальними можливостями мови (різні голоси, зміна висоти тону, темп, тембр звучання). Діючими особами у п'єсі є слова, і епіграф з другої дії трагедії В. Шекспіра виразно вказує на цю особливість:

ПОЛОНІЙ: Що, пане мій, ви читаете?

ГАМЛЕТ: Слова, слова, слова.

ПОЛОНІЙ: А про що йдеться там, пане мій?

ГАМЛЕТ: Між ким?

Усе протікає згідно з вимогою “нового театру”: “тут нічого не інсценується, нічого не описується, ні про що не розповідається”<sup>29</sup>. У тексті програми Г.Рюм пояснює, що п'єса “Офелія і слова” реалізується на трьох рівнях. “перший рівень творить роль офелії. вона виконується без змін, у стилі “класичної” постановки “гамлета”, але за відсутності інших партнерів (і відповідно структурованих діалогом ситуацій).

<sup>27</sup> Loquai F. Hamlet und Deutschland. Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jht. – Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1993. – S.187.

<sup>28</sup> Ibid. – S.187-188.

<sup>29</sup> Rühm G. Grundlagen des neuen Theaters // Rühm G. Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954 - 1971. – Darmstadt: Luchterhand, 1972. – S. 278.

для другого рівня текст офелії демонтується, тобто всі головні слова і дієслова відділяються із зв'язку в реченні і вибудовуються в ряд, кожне окремо в їх основній формі... здобутий таким чином словесний ланцюг монтується у зворотньому порядку в оригінальний текст офелії, а саме у тих місцях, де був усунений текст партнерів... ще раз скорочений словесний матеріал другого рівня з'являється на третьому, де він стає повністю самостійним. окремі поняття матеріалізуються, уречевлюються до образів, предметів, звуків, запахів, дій. головні слова представляються реквізитами, звуковими подіями, проєкціями картин і текстів...<sup>30</sup>. У такий спосіб, на думку драматурга, п'єса повністю розгортається із мовного світу Офелії: "все, що відбувається, все, що можна побачити й почути, пов'язане із уживаним нею словесним матеріалом, інакше кажучи, є зрощенням, калейдоскопічним віддзеркаленням її слів і уявлень. офелія плутається у її герметичному понятійному світі, закінчивши божевіллям, її мова збивається. мова стає їй чужою і набуває відчуженого власного існування"<sup>31</sup>. Так протікає, за задумом Г.Рюма, "процес відособлення мови", мотивований у В.Шекспіра психологічно і представлений у п'єсі "Офелія і слова" як "конкретний театр", в який інтегрована чи якому підпорядкована "класична Офелія". Як позбавлені сенсу поняття непізнаного і непізнаваного навколишнього світу, слова оточують мертву Офелію, як у четвертій дії шекспірівської драми її оточують ті, що вижили. Мова перестає представляти світ і єдиним виходом із становища є мовчання, яке лише і може врятувати від відчуження. Г.Рюм відзначає, що "інтроверсія Офелії видається слухачу перетворенням її ролі на автономну текстову структуру з узагальнюючими поняттями і ускладненими зв'язками", що посилює ефект відчуження. Офелія рятується від слів втечею у мовчання смерті. Вона

<sup>30</sup> *Rühm G. Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954-1971. – Darmstadt: Luchterhand, 1972. – S. 200-201.*

<sup>31</sup> *Ibid. – S. 201.*



#### V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

стає супровідною фігурою мовної кризи: її присутність, що закінчується у мовчанні, вказує, однак, на іншу мову, якою промовляють до неї німі речі і яка виявляється у текстуальній природі твору: текст намагається вийти за встановлені словами рамки.

Дослідженням досвіду відчуженості стали оповідання німецькомовної письменниці угорського походження *Терезії Мора*. Її збірка *“Незвичайна матерія”* (*“Seltsame Materie, 1999”*) представляє сучасний погляд на існування на межі. Оповідання *“Випадок-Офелія”* (*“Der Fall Ophelia”*), відзначене премією І.Бахман, розповідає про принципове неприйняття духовної обмеженості і провінційності. На основі власних переживань авторка відображає спроби протистояння “незвичайній матерії”, якою є, з її погляду, не лише обмежене у часі й просторі, але й духовно вузьке середовище, що, однак, у своїй агресивності прагне повністю поглинути людину, затягнути її у густу непроникливу масу безцільного, беззмістовного існування. Звідси гнітючий сільський ландшафт: “Пивна, церковна башта, цукрова фабрика. Басейн. Село”<sup>32</sup>. Оповідачка – молода дівчина, що належить до німецькомовної родини, єдиної у цьому анонімному угорському селі: “Ми єдина чужа сім’я у селі, якщо це можна назвати сім’єю, ці три покоління жінок, і всі розлучені, говорять про нас, з’явилися тут, очевидно, комуністи, в жодному разі не християни. Говорять чужою мовою і не моляться...”<sup>33</sup>. Єдиним, що приваблює увагу оповідачки у переліку “визначних місць” цього поселення, є басейн. “Свердлиш у пошуках цінного і знаходиш: воду”<sup>34</sup>. Вода стає для неї моментом пізнання: героїня вчиться плавати і тим самим усвідомлювати свої почуття. Вона отримує ім’я Офелії. Оповідачка прагне перебороти у воді досвід затиснутості та відчуження. Т.Мора ще раз

<sup>32</sup> Mora T. Der Fall Ophelia // Mora T. Seltsame Materie. – Hamburg: Rowohlt Verlag, 1999. – S.114.

<sup>33</sup> Ibid. – S.117.

<sup>34</sup> Ibid. – S.115.

використовує класичні (вода) і набуті з розвитком атрибуту мотиву Офелії. “Я ширяю. Тихо. Вода сягає моїх вух, тисне і тримає мене далеко від краю. Мої руки й ноги летять, неначе водорості”<sup>35</sup>. Через відчуття польоту метафорична мова письменниці артикулює відчуття свободи, прорив у сферу духовного, наповненого змістом: “Я ширяю з червоними очима в напрямі неба, в напрямі землі. Я легка і гаряча. Вода несе мене повільно”<sup>36</sup>. Символом відчуження є і в цьому випадку щур, якого хлопчик, що вороже ставиться до героїні, демонстративно топить у калюжі, натякаючи, що така доля може спіткати і її. Та вода, як елемент свободи, вже не відпускає Офелію: “Вода тримає мене далеко від села... Я занурююсь, я ширяю. Офелія”<sup>37</sup>. Історія спроб “утопити” сучасну Офелію з обґрунтуванням, що вона чужинка, виявляється школою виживання і демонстрацією можливостей уникнення поглинання трясовиною межового існування. Очевидно, що Офелію не завжди поглинає вода. Сучасна Офелія звільняється.

Використання мотиву Офелії у сучасній німецькій літературі є надзвичайно продуктивним засобом для роздумів над вічними та актуальними темами і проблемами. Мовчання Офелії у смерті чи її експресивні переконливі висловлювання як актуальні активні реакції на процес відчуження й занепаду, що маніфестує себе у ХХ столітті, гарантують цьому мотиву його виживання і забезпечують йому силу переконливості. Артикульований голосом Офелії концепт свободи, хоча і виявляється утопічним, однак демонструє активну позицію та виражає надію на можливість прориву у сферу духовності та сенсу.

---

<sup>35</sup> Ibid. – S.113.

<sup>36</sup> Ibid. – S.116.

<sup>37</sup> Ibid. – S.128.