

V. Полемічна трибуна

УДК: 821.111(73)А-3.091(=111Ш-2)

*Торкут Наталія, Лазаренко Дар'я
(Запоріжжя)*

Роман Дж.Апдайка «Гертруда і Клавдій» як літературна проекція Шекспірового «Гамлета»

У статті пропонується аналіз специфіки переосмислення структурно-семантичних констант «Гамлета» В.Шекспіра в романі сучасного американського письменника Дж.Апдайка «Гертруда і Клавдій» (2000), що є своєрідним літературним «пріквелом» до Шекспірової трагедії „Гамлет”. В рамках даної розвідки увагу акцентовано на дослідженні особливостей творчого проектування основних сюжетних, образних і проблемних координат класичного тексту в новому самотійному художньому творі. Важливе місце відведено також аналізу тих стратегій письма, які автор роману залучає при трансформації традиційних Шекспірових образів.

***Ключові слова:** Шекспір, Гамлет, Гертруда, Клавдій, Дж.Апдайк, літературна проекція, метатекстуальність.*

Сьогодні, коли Вільям Шекспір сприймається масовою свідомістю як іконізований образ генія, а наше повсякденне мовлення рясніє шекспіризмами, об'єктивно існує спокуса піддатися впливу стандартизованих уявлень про творчість великого драматурга, прийняти сторону байдужої поваги, або ж нігілізму. В популярній культурі непоодинокими є випадки доактуалізації за рахунок Шекспіра, інспірованої прагненням погрітися в променях його слави. Не оминають увагою постать Шекспіра та створений ним канон і визнані майстри слова, твори яких незрідка сповнені алюзій, ремінісценцій, цитат з п'єс і сонетів Великого Барда. Укорінена в шекспірівських текстах інтертекстуальність

давно вже стала однією з важливих прикмет сучасної літератури.

Втім, література як форма осягнення й пізнання всесвіту сьогодні є не просто «шекспіризованою» (як сказав свого часу великий американський філософ Р.В.Емерсон), але й певною мірою «гамлетизованою». Саме «Гамлет» посідає центральне місце в каноні західноєвропейської літератури (Г.Блум)¹ й перше місце у списку найвідоміших творів. Він, *hic et ubique*, з'являється у творах представників різних національних літератур і різних культурних епох: Й.-В.Гете і Б.Брехта, А.Дюма і А.Рембо, Ч.Діккенса і Т.Стоппарда, М.Цветаєвої і В.Набокова, О.Вайльда і Дж.Джойса, Г.Мелвіла і Дж.Апдайка, Лесі Українки і Є.Плужника. За великим рахунком, починаючи зі зламу XVI-XVII століть, коли «Гамлет» вперше з'явився на сцені та у друкованому вигляді, ця трагедія постійно потрапляла у фокус уваги кожного наступного покоління мислителів і митців, активно впливаючи на формування культурного ландшафту Західної цивілізації.

Для деяких авторів характерним є сприйняття і осягнення «Гамлета» на глибинному рівні: їм Шекспір не просто надає матеріал для інтерпретації, але і, як пише Дж.Грос, «відкриває нові шляхи організації власного досвіду, віднайдення нових експресивних засобів, поєднання суспільних тем з дослідженням особистого життя індивідуума»². На такому рівні шекспірівський вплив не є експліцитно вираженим, він ніби рівномірно розподіляється усім простором тексту, втілюючись в самому принципі побудови твору та манері письма. Велика кількість творів містять лише окремі алюзії й цитати з «Гамлета». Існують

¹ «У світовій літературі Шекспір посідає таке ж місце, – пише Г.Блум, – що й Гамлет у колі художніх образів: це дух, який приликає повсюдно, дух, що не знає меж» (Блум Х. Шекспир как центр канона // Иностранная литература. – 1998. – №12. – С. 194-214).

² Gross J. Introduction // After Shakespeare: an anthology. Ed. Gross John – Oxford: Oxford University Press, 2002. – P. vii.

і такі твори, що осмислюють проблематику та сюжетно-образну систему великої трагедії комплексно.

Основною формою подібного цілісного креативного осмислення тексту «Гамлета» є літературна проєкція. Під літературною проєкцією мається на увазі один із різновидів активної творчої інтерпретації претексту (у нашому випадку трагедії Шекспіра «Гамлет»), що призводить до появи в новому історико-культурному контексті самодостатнього художнього твору, який зберігає сутнісні сюжетні та образні координати. При цьому канонічні домінантні лейтмотиви можуть конкретизуватися, зазнавати переакцентуації, або навіть видозмінюватися, звужуючи, розширюючи чи трансформуючи смисловий континуум претексту.

До найяскравіших зразків літературних проєкцій Шекспірового шедевр у царині роману правомірно віднести «Гертруду і Клавдія» (2000) Дж.Апдайка. Репрезентативність цього твору забезпечується і експліцитно задекларованою орієнтацією на трагедію Шекспіра, і масштабністю постаті письменника. Дж.Апдайк належить до найавторитетніших літераторів сучасної Америки. З-під його пера вийшло близько двох десятків романів, кілька новелістичних збірок, поетичних книжок та безліч критичних відгуків і есе. Найвідомішими з-поміж творів Апдайка є тетралогія, присвячена Гаррі (Кролику) Енгстрому, романи „Кентавр” (1964), „Подружні пари” (1969) та „Іствікські відьми” (1984).

Сьогодні Дж.Апдайк є визнаним майстром „суб’єктивної прози”. Відомий сучасний американіст Т.Н.Денисова характеризує його творчу манеру наступним чином: „Джон Апдайк, блискучий стиліст, тонко відчуває і відтворює барви і пахощі, пейзажі і психологію, тяжіючи до іронії: йому вдається переконливо змалювати як казковий світ Олімпу, так і сірий зимовий день у Пенсильванії”³.

³ Денисова Т.Н. Нонконформізм середини віку: людина в постіндустріальному суспільстві // Вікно в світ. – 1999. – № 5. – С. 45-46.

Найістотнішими рисами „суб'єктивного” або „доцентрового” роману, в рамках якого пише Дж.Апдайк, є, на думку О.С.Мулярчика, багатофокусність зображення, ліричність, увага до окремої особистості в ході трансформації її мінливих якостей, локальність сюжету, тонкий психологізм та стилістична благозвучність⁴.

Проблематика, що цікавить Дж.Апдайка, стосується, в першу чергу, місця особистості в системі „людина – суспільство”. Його героями стають середні американці, мешканці передмість та невеличких містечок. За влучним метафоричним визначенням Т.Денисової, Апдайк має сталу репутацію „барометра американських настроїв”⁵. У переважній більшості своїх романів він розкриває трагедію духовної апатії пересічних американців, зображуючи нудьгу, монотонність, безвихідність того замкненого кола, яким виявляється їхнє буденне життя. Незрідка об'єктом пильної уваги письменника стають родинні відносини, стосунки чоловіка й жінки, родинний побут, поступове згасання почуттів та бажання звільнитися від підсвідомої невдоволеності подружнім життям. Саме це проблемне коло є однією з центральних тем і у „Гертруді і Клавдії” – одному з останніх романів майстра.

Роман „Гертруда і Клавдій” був сприйнятий критиками дуже тепло, хоча й викликав, як і будь-яка інша книжка Дж.Апдайка, полеміку у пресі. Втім, попри надзвичайну популярність у читачів і велику кількість критичних рецензій, об'єктом серйозної дослідницької уваги цей роман обирався доволі рідко, у порівнянні з іншими творами письменника (серед досліджень на особливу увагу заслуговує монографічна праця В.І.В'юшиної⁶).

⁴ Мулярчик А.С. Современный реалистический роман США: 1945-1980: Учеб. пособие для вузов по спец. „Рус. яз. и лит.”. – М.: „Высшая школа”, 1988. – С. 65-67.

⁵ Денисова Т.Н. Цит. вид. – С. 43.

⁶ Вьюшина В.И. Романы Дж.Апдайка "Бразилия" и "Гертруда и Клавдий": особенности беллетристического повествования : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. – Воронеж, 2006. – 18 с.

Звернення Дж.Апдайка до гамлетівського сюжету в контексті його мистецьких орієнтацій видається не випадковим, адже продуктивність діалогу з класикою, блискуче продемонстрована в романі «Кентавр», безперечно могла слугувати інспіруючим чинником. Великий Бард став для автора «Гертруди і Клавдія» одним із літературних авторитетів ще за часів навчання в університеті. Апдайк багато розмірковував про загадкові аспекти трагедії „Гамлет”. Одну свою есеїстичну збірку він навіть назвав „More Matter” (незакінчений рядок з репліки Гертруди до Полонія)⁷. Певна суголосність з роздумами Гамлета, прагнення переосмислити їх у новому культурно-історичному контексті відчувається також і в одному з його інтерв'ю. „Факти зазвичай переоцінюються. – Говорить Апдайк. – Практично річ є такою, якою люди її собі уявляють. Доки вони вважали, що Земля є пласкою, вона й була пласкою. Доки люди терпимо ставились до рабства, воно й було терпимим. Ми живемо серед тіней, тіні серед тіней”⁸.

„Гертруда і Клавдій” Дж.Апдайка є своєрідним „пріквелом” до подій, що розгортаються у шекспірівській п'єсі. При цьому в романі письменник актуалізує одночасно три літературні джерела, які репрезентують гамлетівський сюжет: середньовічну хроніку „Діяння датчан” Саксона Грамматика (XII ст.), переклад Саксонівської хроніки, здійснений Ф.Бельфоре, що увійшов до збірки „Трагічні історії” (1576) та власне Шекспірову трагедію. Відповідною є й структура роману, який поділяється на три частини. Кожна з частин відбиває певний варіант розвитку подій: перша узгоджується з середньовічною легендою, друга – з перекладом Бельфоре, а третя – з самим «Гамлетом» Шекспіра. Такий розподіл маркується за допомогою імен, що змінюються від частини до частини відповідно до тексту-референту. Цей метатекстуальний прийом є доволі оригінальним мистецьким рішенням, що відкриває перед

⁷ *Updike J. More Matter: Essays and Criticism.* – New York: Knopf, 1999. – 900 p.

⁸ *Апдайк Дж.* Выглядеть глупым полезно // Литературная газета. – 1997. – 15 января. – С. 12.

читачем надзвичайно цікаву перспективу поєднання естетичного задоволення, яке він може отримати від власне художнього виміру Апдайкового тексту, із задоволенням інтелектуальним, яке спроможне надавати підключення реципієнта до фахового літературознавчого діалогу.

У романі немає характерного для рецепційної універсализації традиційних структур помітного розширення або відчутного збагачення сюжетної схеми. Порівняно з першоджерелами, твір Апдайка не містить суттєвих змін на рівні сюжетних колізій, втім, тут спостерігається актуалізація «реліктових смислів» (термін А.Є.Нямцу⁹), які суголосні екзистенційним, аксіологічним та етико-естетичним запитам сучасності. При цьому суть трансформацій, до яких вдається романіст, можна звести до трьох базових стратегій.

Перша стратегія полягає у доповненні основних сюжетних ліній окремими мотивами, що необхідні для створення цілісної системи конфліктів нового твору, який, не втрачаючи генетичних зв'язків зі своїми першоджерелами, водночас постає у вигляді своєрідних альтернативних історій по відношенню до них. Біля витоків такого художнього експерименту, як думається, стоїть метатекстуальність шекспірівської трагедії, яка є не тільки інтерпретацією своїх власних першоджерел, але й текстом, сповненим великої кількості затемнених місць, що спонукають до розкодування і тим самим підживлюють метатекстуальний потенціал.

Друга базова стратегія Апдайка полягає в тому, що він максимально повно використовує жанрові можливості такої художньої форми, як роман. Запозичені з першоджерел елементи зі знаковою семантикою (приміром, Шекспірова згадка про подарунки, якими Клавдій відкрив шлях до серця Гертруди, або наведений Саксоном Граматиком епізод жорстокого поводження Горвендила – батька принца

⁹ *Нямцу А.* Теория традиционных сюжетов (постановка проблемы) // Біблія і культура: Науково-теоретичний журнал. Вип. 13 / За ред. А.Є.Нямцу. – Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2010. – С.14.

V. Полемічна трибуна

Гамлета – з норвежським королем та його сестрою) під пером Апдайка розростаються до семіотично значимих конструктів, які дозволяють нам зануритися в іншу культурну реальність (відповідно, раннє Середньовіччя Саксона Граматака, ренесансну проекцію Середньовіччя, представлену Бельфоре, та шекспірівський складний конгломерат середньовічних і ренесансних уявлень), інтуїтивно відчутти дивовижну схожість і водночас несхожість цієї реальності зі звичним для нас світом. Варто наголосити, що романне мислення Апдайка органічно поєднується з суголосним постмодерністському мисленню імперативом – звернутися до історичних джерел у пошуках нових відомостей про давні часи, їхніх альтернативних версій, укорінених в маргінальних дискурсах, задля більш глибокого розуміння хронологічно віддаленої епохи.

Використання епічних засобів творення художнього світу і наративних технік романного письма призводить до суттєвого переосмислення образів дійових осіб шекспірівської трагедії. Дж.Апдайк, визнаний майстер психологічного портрету, позбавляє Шекспірові образи властивої їм голограмності, тобто спроможності набувати кожного разу нового вигляду при зміні точки споглядання. У Апдайка протагоністи набувають певної визначеності. Він використовує портрет, пейзаж, деталь, дію, самохарактеристику та характеристику з вуст інших дійових осіб, що уможлиблює багатофокусне висвітлення кожного характеру.

Приміром, Горвендил (батько принца Гамлета) для Рорика (батька Гертруди) – вправний воїн, гідний чоловік для дочки, який заслуговує на корону, людина, що розуміє свій обов'язок та дотримується своїх обіцянок. Для Гертруди Горвендил – примітивний варвар, котрий ставиться до неї, як до атрибуту королівської влади. Для Полонія король – необтесаний узурпатор. Сам же Горвендил вважає себе сонцем, яке зігріває усю країну.

Образом-антиподом Горвендила є його брат Клавдій. За характеристикою брата, Клавдій – мрійник та фантазер, невинуватий брехун, обдарований і чарівний цинік, що звик

досягати усього, не докладаючи великих зусиль. Думається, що такі слова певною мірою можуть відображати й ту заздрість, яку брати відчували один до одного. Тему двійництва братів підсилює й образ тіні: Клавдій говорить про себе: „темна та безпутна тень короля”, так само називає його і Горвендил: „брудна зазра тень”¹⁰. Цілісною особистістю Клавдій стає лише після того, як вбиває брата та займає його місце на данському троні і в подружньому ложі.

Найбільш яскравим і психологічно насиченим образом роману є Гертруда. З самого початку читач бачить королеву сміливою і розумною жінкою, що „відчуває в собі кров воїна”¹¹. Гертруда наділена незалежністю суджень. Своє ставлення до заміжжя вона висловлює наступним чином: „жодна жінка не хоче бути табуреткою, яку виторговують для того, щоб потім на ній сидіти”¹². Батько юної королеви вказує на головну її рису, що приваблює усіх датчан, це – „надлишок того, що дарує щастя іншим людям”, „сонячного світла”, „милої простоти”¹³. Клавдій називає її „скарбом жіночості”, зазначаючи, що єдиним недоліком Гертруди є покірність¹⁴. До речі, художньої переконливості цього образу Андайкові вдається досягти значною мірою завдяки третій з обраних ним стратегій.

Такою стратегією є інтимізація художнього простору, яка здійснюється за рахунок зміни фокусу оповіді (замість Гамлета центральною фігурою стає Гертруда). Свідоме притлумлення кількох дискурсів Шекспірового «Гамлета», котрі якщо й не зникають цілком, то принаймні втрачають статус домінуючих та витісняються на маргінес, сприяє перенесенню інтеріоризованих конфліктів з екзистенційної площини у психологічну, тобто у площину гендерно забарвленого інтимного світу.

¹⁰ Андайк Дж. Гертруда и Клавдий. – М.: АСТ, 2004. – С. 174.

¹¹ Там само. – С. 11.

¹² Там само. – С. 10.

¹³ Там само. – С. 15.

¹⁴ Там само. – С. 88.

Так, зокрема, дискурс влади, який у Шекспіра є одним із основних, у Апдайка виконує функцію допоміжного. Приміром, кожна з трьох частин починається словами „король був роздратований”, а оскільки кожного разу мова йде про іншого короля (батька Гертруди Рорика, чоловіка Гертруди Горвендила, коханця Гертруди Клавдія), то створюється ефект тотального протистояння світу влади, що є втіленням світу чоловіків, світові приватності, куди занурена жінка на емоційно-психологічному рівні і до якого належить за своїми статусними ролями (дочка, дружина, коханка). Паралелі між образами трьох монархів, звісно, порушують і певні філософські питання – зокрема, проблему „людини, яка спустошена королівським саном”, тобто проблему, що пов'язана з впливом влади на того, хто нею наділений. Однак тут осмислення подібного спектру питань є свого роду побічним продуктом, продуктом інтенсивної рефлексії над інтимно-психологічним, приватно-особистісним.

У творі Апдайка художній світ ніби розпадається на дві площини: жіночу і чоловічу. Кожна з них є своєрідним полем, що має центр (уособлення основних властивостей) і наділене низкою характеристик. Ці площини перетинаються і взаємодіють, відображуючи складні відносини між жіночою і чоловічою статтю за часів Середньовіччя, і, пізніше, в добу Відродження. Центром першої площини є королева Гертруда, її жіноче єство, її душа й тіло. Центром другої площини – замок Ельсінор, що виступає символом королівської влади – влади чоловіків. У тогочасній Данії “благородна жона могла сподіватися на вшанування, але тільки не в тих обширах, що лежать за межами вузького кола домашнього світу, який відгороджує жінок і дітей, не в тих безжальних просторах, де чоловіки дають раду необхідності кровопролиття і суперництва”¹⁵. Такі думки, властиві молодій королеві, наочно демонструють її дещо

¹⁵ Там само. – С. 35.

іронічне, по-сучасному феміністичне ставлення до світу чоловіків.

“Жіноча” площина в романі виступає уособленням життєвої сили, природного начала. Іманентними для неї є тепло і світло. За цими характеристиками вона протиставляється “чоловічій” площині Ельсінору, що втілює у собі штучність обмежень, нав’язуваних суспільством – політичних, релігійних, моральних імперативів. Так, в романі говориться, що ще в дитячі роки майбутньої королеви Гертруди служниці помічали, що вона “була джерелом теплої аури, і у ледових покоях Ельсінору зі змерзлою соломою на полу няньки любили притискати до грудей її пружне тепле тільце”¹⁶. Батько Гертруди, король Рорик, казав, що в ній живе сонячне світло¹⁷. Улюбленою кімнатою замка для Гертруди був солярій її батька, залитий сонцем, теплий, з дерев’яними полами й лиштвою. Після смерті старого короля Гертруда зробила солярій своєю схованкою. Ця просторова зона була для королеви тісно пов’язаною з безтурботністю дитинства, дівчачими забавками, любов’ю батьків і няньки. Це – єдине дружнє для королеви середовище в усьому замку. Адже Ельсінор є простором, де панує холод. У його високих кам’яних покоях постійно гуляють протяги¹⁸. Ця ознака повною мірою втілюється і в тих чоловічих образах, що за своєю природою споріднені з образом замка. Холодними Гертруда вважає як свого чоловіка¹⁹, так і сина Гамлета²⁰. Уся Данія бачиться їй “захолоднілим королівством”²¹.

Ще одним рівнем, на якому відбувається роздвоєння просторової структури роману, є опозиція “свобода–замкненість”. Символом вільного, нескутого умовностями життя була для Гертруди природна стихія. Королева завжди

¹⁶ Там само. – С. 11.

¹⁷ Там само. – С. 15.

¹⁸ Там само. – С. 17.

¹⁹ Там само. – С. 211.

²⁰ Там само. – С. 115.

²¹ Там само.

V. Полемічна трибуна

тягнулась до тих неоглядних розлогів, що простилалися за вікном. Їй здавалося, що похмурі морські обшири “мали свободу, якій вона заздрила”²². Вирвавшись з Ельсінору у подорож до Клавдієвого маєтку, королева з цікавістю споглядає поля, ліси, луки: до того вони “майже усі були для неї лише краєвидом, який відкривався з вікон у товстих стінах замка, що раніше належав її батькові, а тепер належить її чоловікові”²³. Ельсінор видавався королеві “кам’яним лабіринтом”²⁴, що міцно тримав в полоні її та інших жінок²⁵. У відвертій розмові з Полонієм Гертруда відкриває вірному радникові свої потаємні думки: “Ельсінор став моєю в’язницею з тих днів, коли в ньому у мене на очах помирав мій батько. Він зобов’язав мене й далі бути тут володаркою. Жити там, де ми живемо з народження, протиприродно: нашому корінню, що розростається, доводиться торувати собі шлях через купи старих уламків. Я сподівалась, роки зітруть відчуття того, що мене замкнено, так само, як вуха перестають чути одноманітні звуки [...] Але цього не сталося”²⁶.

Отже, основою опозиції “свобода–замкненість” в романі виявляється інше, більш глибоке протиставлення: чуттєвість королеви, її природність, життєва енергія, близькість до усього земного вступають у протистояння зі світом, штучним за своєю суттю – суспільним простором, простором нормативів та ідей. Ельсінор, королівський палац, серце могутньої держави, є епіцентром і квінтесенцією усього соціального життя країни. Саме так сприймає його і сама королева, згадуючи про нього, як про замок, що “офіційно дзвенів луною” і “роївся людьми”²⁷. Цих людей пов’язували норми суспільного співіснування – політичні, релігійні, моральні. Ще з юних років для

²² Там само. – С. 49.

²³ Там само. – С. 69.

²⁴ Там само. – С. 49.

²⁵ Там само. – С. 58.

²⁶ Там само. – С. 115.

²⁷ Там само.

Гертруди усі вони були путами, що стримували її волелюбні бажання. На її думку, “традиції обмежували мешканців замка не менше, ніж численні кам'яні стіни, донжон більш пізньої побудови, барбакан, брама, парапети, вежі, казарми, кухні, сходи і каплиця”²⁸.

Народившись дочкою короля, Гертруда з дитинства стала заручницею політичних інтересів батька. Роздивляючись вицвілі стяги, що їх колись здобули у битвах датські монархи, юна королева відчувала на собі тягар відповідальності перед історією: “їй здавалося, що її спіймано у непорушність ниток основи на ткацькому верстаті і її серце, що тріпотить, розчавлене між ними”²⁹. Гертруда розуміла, що від самого народження вона нерозривно пов'язана зі своєю країною. За словами королеви, сама Данія приречена її на ув'язнення³⁰. Християнство ж освятило цей вирок. Замкова каплиця поставала в уяві головної героїні “загубленим приреченим місцем”, де “на її природне тепло накладали єпитимію”³¹. Філософія християнства здавалася Гертруді чужою, адже вона була жінкою з плоті і крові, занадто тісно пов'язаною з цим світом і його красою: “Смерть, кінець природи і вхід, як стверджують служителі Розп'ятого Бога, у незрівнянно більш прекрасний світ. Але як міг будь-який інший світ бути прекраснішим за цей?”³².

Створюючи образ Гертруди, Апдайк неодноразово намагається переосмислити словник Шекспірових метафор. В контексті його роману буяння бур'янів в саду – то не прояв моральної зіпсованості, слабкості, а своєрідний символ жаги життя, життєлюбства живих створінь. Гертруда – уособлення самого життя, природи, земного світу. Тому кладовище – інший важливий локус Шекспірової трагедії – є для неї не сакральним простором, брамою у світ

²⁸ Там само. – С. 19.

²⁹ Там само. – С. 26.

³⁰ Там само. – С. 115.

³¹ Там само. – С. 19-20.

³² Там само. – С. 69.

філософських абстракцій, а лише огидним нагромодженням могильних пагорбків, вкритих туманом.

Уособленням свободи від усіх штучних обмежень, яке протиставляється кам'яній в'язниці Ельсінору, стає для королеви мисливський будиночок Полонія, розташований у віддаленому куточку лісу неподалік озера. Символічно, що ця невеличка будівля тулилася до старої вежі, що була колись святинею християнства, а може, як стверджував Полоній, і якоїсь іншої релігії³³. Поганські вірування з їхнім поклонінням матері-природі були б за своєю суттю дуже близькими світогляду королеви.

Неможливість реалізувати себе, скутість суспільним нормами і традиціями обумовили характер світосприйняття Гертруди. Життя бачилося королеві “кам'яним коридором з великою кількістю вікон, але без жодних дверей, що дозволили б вийти назовні”³⁴. Її чоловік і син були “володарями і охоронцями тунелю, а його кінцем з важкими засувами була смерть”³⁵. Зі зміною акцентів Шекспірова метафора “Данія – тюрма” набуває в “Гертруді і Клавдії” нового звучання. Метафоричний образ замка-тюрми перетворюється на реальність. А реальність – кам'яний лабіринт Ельсінору – стає метафорою.

Трагічність ситуації полягає в тому, що дві площини, зображені Апдайком у романі, занадто тісно пов'язані між собою, щоб могли існувати окремо, але водночас вони є й занадто різнорідними, щоб могли співіснувати мирно. Гертруда як жінка могла б знайти щастя біля родинного вогнища. Проте її „сімейним гніздом” є Ельсінор – осереддя політичного життя країни. Гертруда – королева, а отже не має права на свободу вибору. Уся Данія “є провінцією її тіла”³⁶. Втеча у “великий світ” неможлива: “Поза межами

³³ Там само. – С. 116.

³⁴ Там само. – С. 69.

³⁵ Там само.

³⁶ Там само. – С. 35.

Ельсінору я ніщо, навіть менше найбезправнішої кріпачки” – у розпачі вигукує королева³⁷.

У третій частині роману Клавдій вбиває свого брата Гамлета і одружується з Гертрудою. Він стає королем і переїздить до Ельсінору. Пара повертається до замку і коло замикається. Зі зміною середовища змінюється й сама сутність їхніх відносин: “Коханці існували тільки за межами Ельсінору, а у замку спокусник став керманичем держави, а його далека кохана стала повсякденністю”³⁸. Для цього подружжя Ельсінор виявився кам’яною пасткою. Адже він – уособлення влади політичних і соціальних механізмів невмолимої історії, жорна, які, за висловом Гертруди, здатні перемолоти людину на дрібне борошно³⁹. Втім, Апдайк не ідеалізує свої героїв – вони є органічною частиною світу, що приречений на самознищення: “Найясніше подружжя зайняло свої трони, позолота яких не заважала гнилі роз’їдати липові і ясеневі дошки, а також, як казали, ще й шматки Істинного Хреста і світового дерева Іггдрасиля”⁴⁰.

У своєму романі Апдайк створює надзвичайно яскраве і живе зображення трьох етапів у житті данської королеви Гертруди, яка постає проти влади суспільних норм над особистістю, світу чоловіків над жінкою. Уособленням цієї влади є замок Ельсінор, символ чоловічого панування. В межах цього образу письменник намагається поєднати метафоричність Шекспірового Ельсінору з реалістичністю романного зображення, мозаїчною деталізацією простору. Апдайківський образ – це не замок-примара, що існує одночасно у багатьох світах. Ельсінор Апдайка – цілком реальний палац: кожна деталь звірена з історичними даними. Трагедія, що розгортається у його стінах, втрачає своє загальнолюдське, позачасове звучання. Це – драма буденності шлюбу конкретного чоловіка і конкретної жінки.

³⁷ Там само. – С. 158.

³⁸ Там само. – С. 204.

³⁹ Там само. – С. 228.

⁴⁰ Там само. – С. 248.

Апдайк, безумовно, спрощує багатовимірну семантику Шекспірового тексту, обираючи серед численних смислових нашарувань “Гамлета” той рівень, який є для нього самодостатньо цікавим. Це, з одного боку, зводить сюжет до приватної життєвої колізії осіб королівської крові, а з іншого – ще раз демонструє (вже в котре в історії розгортання шекспірівського дискурсу), що в «Гамлеті» немає малозначущих елементів. Кожен із них наділений потужним смислотворчим потенціалом, могутньою енергетикою метатекстуальності, і це робить його здатним перетворюватися на стартову точку інтерпретації та породжувати літературні проєкції.

Думається, що Апдайк вдається до гри з метатекстуальним ресурсом гамлетівського сюжету цілком свідомо, пропонуючи своєму читачеві побачити за „вічними образами” вічної Шекспірової п’єси живих людей, що могли б бути нашими сучасниками, навіть сусідами. Їхні почуття зрозумілі й близькі читачеві. Однак, у цьому криється і певна небезпека, що пов’язана з грою образами – улюбленою стратегією в добу постмодерну. Суть цієї небезпеки тонко відчула відома українська дослідниця Шекспірового слова Марія Габлевич, котра зазначила, що іноді через надмірну захопленість такою грою “усуваються питання братовбивства як осердя світового зла, питання справедливості помсти, взагалі питання морального права на вбивство: себто, з порядку денного знімається сама проблема моралі – з допомогою могутнього Шекспірового слова”⁴¹.

Об’єктом, який внаслідок органічної взаємодії трьох вищезгаданих стратегій Апдайка зазнає дефрагментації (нового структурування, при якому «стираються» певні

⁴¹ Цей коментар М.Габлевич стосується головним чином новітніх театральних інтерпретацій «Гамлета», коли «такі індивідуальні режисерські «крихти зла громаддя доброго на сумнів зводять», так вершинний твір світової драматургії стає оруддям для десакралізації святого в людині» (Габлевич М. Шекспірів Гамлет: історичний підхід до інтерпретації тексту // Ренесансні студії / Випуск 6. – Запоріжжя, 2000. – С. 47).

інформаційні фрагменти), є сам принц Гамлет. Принц з'являється тільки наприкінці роману, проте його образ складається набагато раніше на основі висловлювань інших дійових осіб. У романі Апдайка суттю Гамлета є слова – слова інших людей. Такий спосіб авторської характеристики цікавим чином відображає специфіку сучасного гамлетівського дискурсу – будь-яка читацька рецепція є сьогодні обтяженою та обумовленою цілою низкою чужих суджень та інтерпретацій. Іноді навіть здається, що шекспірівського Гамлета вже майже неможливо розгледіти за калейдоскопічною картинкою найрізноманітніших потрактувань.

Так само, як і критики та літературознавці, самі дійові особи не можуть визначитись, яким є їхнє ставлення до принца. Іноді воно навіть змінюється на цілком протилежне. Так, Клавдій спочатку називає Гамлета „марнославним щеням та грубіяном”⁴², але згодом сам починає добиватися прихильності пасинка та характеризує його як дотепного, різнобічно розвинутого і надзвичайно освіченого юнака, що має широкі погляди, є чуйним до усього, що відбувається навколо, та чарівним з тими, хто цього вартий. Він також стверджує, що вони з Гамлетом схожі своєю витонченістю і положенням жертв датської вузькості та дріб'язковості⁴³. Саме Клавдію належить „фрейдистська” інтерпретація поведінки Гамлета: наприкінці роману він пояснює Гертруді віддаленість і холодність сина тим, що мати є для Гамлета «занадто жінкою, занадто теплою для його спокою», що той покладає на себе провину за смерть батька, вважаючи, що став її причиною через свій сексуальний потяг до матері⁴⁴.

Для Горвендила, попри їхню зовнішню схожість, принц залишається таємницею. Однак король досить близько підходить до істини, коли зауважує, що його син у Віттенберзі навчається сумніватися⁴⁵. За допомогою цієї деталі Апдайк ще раз підкреслює референційний зв'язок

⁴² Апдайк Дж. Цит. вид. – С. 88.

⁴³ Там само. – С. 199.

⁴⁴ Там само. – С. 238.

⁴⁵ Там само. – С. 96.

власного тексту з ренесансним інтелектуально-духовним простором, орієнтацію на його осмислення.

Найповнішу інтерпретацію мотивувань та вчинків Гамлета дають Гертруда і Полоній. На думку королеви, Гамлет в дитинстві поважав тільки Йорика, вважав увесь світ, що зосереджений у стінах Ельсинора, лише жартом. Жартівливість, як здавалося матері, слугувала тим щитом, за яким принц ховався від суворого обов'язку та стихії почуттів. Для неї Гамлет був стриманим, відчуженим. Вона відчувала, що під афектованими манерами та витонченими заняттями шляхетного юнака прихована ютська похмурість. У розмові зі служницею Гертруда охарактеризувала свого сина як жорстокосердого, нешанобливого зі старшими, бездушного з підлеглими, схильного до нерозсудливих вчинків під впливом настроїв, що так швидко і часто змінюються. Полоній пояснює поведінку Гамлета схильністю до акторського лицедійства. Можливість грати одночасно декілька ролей причаровує принца. Підтвердженням цієї думки служить той ентузіазм, який викликав у Гамлета приїзд до Ельсинора бродячих акторів.

З часом Гертруда також починає глибше розуміти особистість Гамлета. В розмові з Клавдієм вона говорить, що контакт з сином неможливий, оскільки йому заважає „божевілля відчуженості”: „Гамлет занадто зачарований самим собою, йому не потрібні ні я, ні ти ... для нього увесь світ – підробка, вистава ... він – єдина людина у своєму власному всесвіті”⁴⁶. Думається, що всі вищенаведені коментарі дійових осіб стосовно характеру Гамлета багато в чому завдячують літературно-критичним та академічним рецензіям шекспірівської п'єси.

Важливим засобом реалізації метатекстуального потенціалу роману виступає символ. Так, наскрізним для усього твору є образ птаха. Горвендил приносить Гертруді у подарунок клітку з пташками-коноплянками. Він обіцяє, що невдовзі вона також заспіває пісню подружнього щастя.

⁴⁶ Там само. – С. 211.

Однак принцеса невпевнена, що птахи співають саме про щастя. „Можливо, вони оплакують свою неволю”, – зітхає вона⁴⁷. З цього моменту образ пташки у клітці стає символом подружнього життя Гертруди.

З образом Клавдія та його коханням до Гертруди пов'язаний символ хижого птаха, що уособлює свободу. Для королеви цей символ є відображенням її внутрішньої сутності, жаги звільнення від рутини повсякдення, бажання бути господаркою своєї долі, здатності до рішучих дій. На запитання Клавдія: „Як тобі відчуття вбивства у тебе на зап'ясті?”, Гертруда, вказуючи на хижу пташину, відповідає: „Ми обидві жінки – вона і я. Ми повинні брати те, що можемо, з того, що пропонує світ. Немає сумнівів, вона б їла зелень, якби природа не зробила її рабинею кривавого м'яса. Нам не варто судити її за правилами, які ми створюємо для овець”⁴⁸. Думається, у цій репліці можна почути голос самого автора, якому вдалося створити своєрідну апологію Гертруди, і, так би мовити, виправдати її перед читачем.

Гертруда в романі Дж.Апдайка насправді постає своєрідним „речником” автора і носієм авторської іронії. Приміром, письменник вкладає в уста Гертруди запозичений з шекспірівського „Гамлета” вираз „шляхетності свічадо”⁴⁹, який вона вживає для характеристики зовсім не шляхетної поведінки Горвендила щодо Сели – жінки-воїна, яку він збезчестив і вбив. У даному випадку авторська іронія покликана привернути увагу до різниці інтерпретаційних потенціалів епохи-джерела традиції та епохи-реципієнта. Переосмислення легендарно-міфологічної основи сюжету з позицій сучасності стає доволі іронічною авторською провокацією.

„Гертруду і Клавдія” Дж.Апдайка правомірно вважати розгорнутою багатовимірною інтерпретацією гамлетівського сюжету, яка одночасно включає іронічний коментар стереотипізованих поглядів на шекспірівських героїв.

⁴⁷ Там само. – С. 21.

⁴⁸ Там само. – С. 85.

⁴⁹ Шекспір В. Твори в шести томах: Том 5. – К.: Дніпро, 1986. – С. 56.

Полілог традицій та опіній, зсув оповідного центру (у дусі п'єси „Розенкранц та Гільденстерн мертві” Т.Стоппарда), що присутні у романі, є одними з найцікавіших рис цієї класичної моделі текстоцентричної літературної проєкції.

Ця літературна проєкція побудована на осмисленні сюжетних, образних та проблемних координат «Гамлета». На сюжетному рівні Дж.Апдайк створює своєрідний пріквел до Шекспірового твору – те, що було винесено Шекспіром «за лаштунки» трагедії, зображується у найдрібніших деталях, а чітко прописані у Шекспіра події залишаються за межами роману: невидиме стає видимим, натяки стають твердженнями, а лінії ескізу заповнюються яскравими фарбами. Апдайк плете тонке мереживо з нюансів і відтінків, описів, пейзажів і портретів. Рясно насичуючи текст художніми подробицями, письменник створює відчуття своєрідного «сніжного кому» з деталей, мотивів і символів, який у фіналі роману виштовхує читача у власне Шекспірову трагедію, змушуючи його подивитись на класичний твір крізь призму художнього простору роману.

На образному рівні в романі спостерігається акцентована тенденція до інверсійного прочитання стереотипізованих читацькою свідомістю традиційних образів Шекспірової трагедії. Клавдій і Гертруда зображені в тексті з відвертою симпатією, в той час як Гамлет і Горвендил, батько принца, постають персонажами підкреслено амбівалентними, іноді навіть досить неприємними. У цьому контексті необхідно відзначити, що подібне інверсійне прочитання образів Шекспірової трагедії має свою історію. Канонічність «Гамлета», його репутація центрального твору західноєвропейської літературної парадигми, провокує нові покоління письменників до спроб, з одного боку, пояснити природу універсальної значимості Шекспірових образів, а з іншого – деконструювати ці образи, довівши при цьому як власну письменницьку «зрілість», так і своє право на власне «місце під сонцем».

У Апдайка інверсійне прочитання претекстів (творів Саксона Граматика, Бельфоре і Шекспіра) має специфічне

забарвлення: використовуючи постмодерні стратегії письма та широкі можливості поліперспективізму і поліваріантності прочитання, він в той же час майже повністю відмовляється від дистанціювання чи самодостатньої іронії, якою так часто грішать письменники-постмодерністи. Переосмислення історії як метанартиву відбувається в його романі у відверто особистій, приватній площині. Автор використовує своєрідний «гендерний фільтр», в результаті чого головним об'єктом осмислення постає саме історія жінки, а Шекспірова метафора «весь світ – тюрма» розкривається як «світ чоловіків – тюрма для жінки».

Отже, в плані осмислення проблематики Шекспірової трагедії в романі «Гертруда і Клавдій» відбувається рефокалізація уваги читача: якщо у Шекспіра смисли вільно пересувались та взаємодіяли в рамках основних проблемних полів «влада і соціум», «релігія і мораль», «мистецтво й інтелектуальна сфера», «особистість і особисте», то у Апдайка приватний аспект життя виходить на перший план, а усі інші зображуються виключно як окремі його прояви.

Деталізація, психологізм і навіть підкреслений натуралізм оповіді поєднуються з відвертою метафікційністю, яка оприявлюється вже на рівні поетики заголовку, а також авторського паратексту (у передмові й післямові письменник коментує вибір матеріалу, що став об'єктом переосмислення в його романі, та ті чинники, що зумовили представлену у творі інтерпретацію). Цей складний синтез сприяє підвищенню драматичної напруги в тексті роману, зростання якої зумовлюється, з одного боку, художньою майстерністю авторської оповіді та вдалим вибором стратегій письма, а з іншого – читацьким захопленням такими інтелектуально-креативними практиками, як додумування, дописування та переповідання улюблених творів. Ці практики інспіруються свідомим чи підсвідомим бажанням власноруч заповнити «білі плями» вихідного тексту, і тим самим стати до певної міри співавтором Шекспіра.

V. Полемічна трибуна

Уважне прочитання Апдайкового твору дає змогу ще раз пересвідчитись у позачасовості семантичного багатства Шекспірового «Гамлета», адже серед тих властивостей цієї трагедії, що перетворили її на знаковий твір для усього канону західноєвропейської літератури, насамперед варто згадати її унікальну спроможність не втрачати популярності протягом багатьох століть. Дивовижним чином «Гамлет» залишається актуальним для реципієнтів, які є представниками різних національних культур, різних вікових категорій і навіть різних поколінь. Ця трагедія – наче той обрій, що здається таким близьким, але досягти якого неможливо. «Гамлет завжди залишається співзвучним з найновішою сучасністю, навіть трішечки випереджуючи її» – пише з цього приводу професор Маргрета де Грація, і додає: «Наприкінці ХХ сторіччя Гамлет все ще наділений цією дивною спрямованістю у майбутнє, все ще вказує поза межі його найсвіжішої рецепції...»⁵⁰.

⁵⁰ Цит. за: *Hunt M. Looking for Hamlet / Hunt M. – N.Y.: Palgrave Macmillan, 2007. – P. 85.*