

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

УДК 821.161.2.0

Вещикова Олена
(Запоріжжя)

МІСТИКА ТЕАТРУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ШЕКСПІРІВСЬКИЙ КОД

Статтю присвячено аналізу театральних інтертекстем та інтермедіатем, наявних у прозі сучасних українських письменників В. Шевчука, Г. Пагутяк і В. Даниленка. Досліджено додаткові смисли, що творяться завдяки експлікації у творах театального коду. За умови декодування реципієнтом і адекватної інтерпретації шекспірівських та, ширше, театральних інтертекстем проаналізовані художні тексти сприймаються у руслі містичної художньої умовності. З метою актуалізації у свідомості читача картини світу як театру використовуються як експліцитні інтертекстеми (прецедентні імена, назви шекспірівських творів, цитати), так і їх імпліцитні форми – алюзії та ремінісценції: мотив маски, мотив містичної режисури, мотив сну-смерті, метафора «світ як театр», мотив трагічної суперечливості людини і світу, специфічна театралізована композиція твору.

Ключові слова: інтертекстуальність, культурний код, Шекспір, театралізація, світ як театр, мотив маски, мотив містичної режисури.

Рецепція творчості Вільяма Шекспіра українськими письменниками й літературознавцями в кінці ХХ – на початку ХХІ століть характеризується двома основними тенденціями. З одного боку, залишається незмінним ставлення до Шекспіра як беззаперечного генія і взірця для наслідування. Його твори оцінюються в сучасному дискурсі нарівні із найважливішими культурними текстами людства: «Процес прочитання та інтерпретацій Біблії, Шекспіра, Данте триває», – зауважує у своєму

інтерв'ю В. Даниленко¹. Сучасна українська письменниця Г. Пагутяк, визнаючи беззаперечний авторитет Шекспіра як майстра художнього слова, зазначає: «Людина, яка хоче стати письменником, повинна перечитати усього Шекспіра, аби зрозуміти, що можна робити зі словом, і відчути ту могутню енергетику»². А Валерій Шевчук так відповідає на запитання, які твори доби Бароко, Ренесансу, Середньовіччя можуть бути особливо співзвучними пошукам сучасності: «Якщо твір має «добре зерно». Якщо цей твір не «псевдо», не фальшивий, не подоба, не маска, не лялька. Якщо він створений чистим розумом і серцем, то він має своє життя в часі. Наприклад, Толстой не любив Шекспіра. Але для мене Шекспір – це куди неймовірно вище за Толстого»³. Певно, значну роль у такому ставленні зіграло те, що В. Шевчук був учнем Бориса Тена (Миколи Хомичевського) – одного з фундаторів житомирської школи, визнаного і шанованого перекладача творчості Шекспіра.

З іншого боку, для сучасного періоду розвитку літератури характерною є інтерпретація шекспірівського коду у руслі постмодернізму, що передбачає гру з образами й мотивами, пародіювання, деконструкцію загальновідомих сюжетів. Ці проблеми, а також рецепція творчості Шекспіра в українській літературі перебували в центрі уваги таких вітчизняних літературознавців: Д. Дроздовського, Д. Лазаренко, О. Миненко, Т. Михед, О. Селезінки, Н. Торкут, Г. Храбрової, Ю. Черняка та

¹ Пшенична О. Двадцять років блукання навколо тюремного муру / Оксана Пшенична // Літературна газета. – Електронний ресурс. Режим доступу : <http://litukraina.kiev.ua/dvadtsyat-rok-v-blukannya-navkolo-tiuremnogo-muru>

² Цит. за: *Городницька Б.* Галина Пагутяк: «Навряд чи писатиму ще колись романи...» / Божена Городницька // Буквоїд. – 2010. – Електронний ресурс. Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/digest/2010/05/13/212023.html>

³ Цит. за: *Шелухін В.* Валерій Шевчук: «Свобода не є подібною до випадковості» / Валерій Шелухін // Буквоїд. – Електронний ресурс. Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/digest/2013/09/30/180211.html>

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

інших. Попри це, недослідженим з точки зору рецепції шекспірівського коду залишається значний обшир творів сучасної української літератури, що й зумовлює **актуальність** їх наукового аналізу.

Відповідно, **предметом** дослідження є код Шекспіра в українській містичній літературі. Як **об'єкт** дослідження обрано прозові твори сучасних українських письменників: Валерія Шевчука, Галини Пагутяк і Володимира Даниленка, матеріали інтерв'ю з ними, а також твори Вільяма Шекспіра.

Мета статті – дослідити шекспірівський код у творах літературної містики названих українських письменників.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше у вітчизняному літературознавчому дискурсі проаналізовано використання шекспірівських інтертекстем для надання художньому тексту містичного звучання.

За твердженням Юрія Лотмана, культура являє собою «колективний інтелект» – простір, у межах якого зберігаються й актуалізуються деякі спільні тексти. Актуалізація й деактуалізація текстів у культурі має «синусоїдно-хвилеподібний характер»⁴ – найбільш простий вид зміни культурного «забування» й «пригадування»⁵. На думку науковця, «руйнування текстів і перетворення їх на матеріал створення нових текстів вторинного типу – від побудови середньовічних будівель зі зруйнованих античних до створення сучасних п'єс «за мотивами» Шекспіра – теж частина процесу культури»⁶.

Продуктивним і адекватним є інтертекстуальний підхід до аналізу культурного коду, наявного в літературних творах, особливо постмодерністських. Ролан Барт

⁴ Лотман Ю.М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Статті по семиотике и топологии культуры. – Т.1. – Таллинн : Александра, 1992. – С. 128.

⁵ Там само. – 201.

⁶ Там само. – 153.

дав таке узагальнювальне визначення тексту й інтертекстуальності: «Будь-який текст – це інтертекст: на різних рівнях, у більш чи менш упізнаваній формі в ньому присутні інші тексти – тексти попередньої культури й тексти культури теперішньої; будь-який текст – це полотно, зіткане з цитат, що були у вжитку. До тексту проникають і зазнають там перерозподілу уламки різних кодів, вислови, ритмічні моделі, фрагменти соціальних мов тощо»⁷.

Конкретний вияв міжтекстової взаємодії у творі називається інтертекстемою. За К. Сидоренком, інтертекстема – це «міжрівневий реляційний (співвідносний) сегмент змістової структури тексту – граматичної (морфемно-словотвірної, морфологічної, синтаксичної), лексичної, просодичної (ритміко-інтонаційної), строфічної, композиційної, – втягнений до міжтекстових зв'язків»⁸.

Перш ніж говорити про інтертекстуальний характер української містичної прози та репрезентацію в ній шекспірівського коду, варто уточнити співвідношення понять «інтертекстема» й «культурний код». Як стверджує Ю. Шатін, ці поняття являють собою єдність протилежностей: «Культурний код являє собою засвоєння чужої мови, а потім її плекання всередині власної художньо мовленнєвої системи і нарешті повне зрощення з нею. Культурний код стає кодом лише в тому випадку, коли перестає сприйматися як цитата, а стає конструйованим образом чужої мови як відзнятим моментом власної моделі світу. Інтертекст, навпаки, завжди сприймається як гра з чужим словом – чуже на

⁷ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Натали Пьеге-Гро. – М. : Издательство ЛКИ, 2008. – С. 53.

⁸ Сидоренко К.П. От крылатого слова к интертекстеме (межуровневая проекция) / К. П. Сидоренко // Грани слова: сб. научн. статей к 65-летию проф. В. М. Мокиенко / отв. ред. М. Алексеенко. – М. : Изд-во ЭЛПИС, 2005. – С. 143.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

місці свого. Свій текст у цьому випадку стає фоном інтертексту, а сам інтертекст – повідомленням про конкретний факт звернення до іншої художньої моделі. <...> Інтертекст потребує коментаря, культурний код – інтерпретації»⁹.

На нашу думку, аналіз інтертексту передбачає не тільки коментування, а й інтерпретацію, адже інтертекстуальність може виражатися не тільки експліцитно (у вигляді маркованої цитати із зазначенням джерела запозичення), але й імпліцитно, у вигляді алюзії, ремінісценції, що потребуватиме певного трактування, з'ясування функцій інтертекстеми. М. Руденко поєднує ці два поняття і досліджує «кодову інтертекстуальність», цитуючи дефініцію І. Арнольд: «Кодовими називаються «включення іностильової специфічної лексики чи, рідше, граматичних форм, характерних для тих чи інших функціональних стилів. Ці елементи асоціюються з тими ситуаціями, середовищем і типами текстів, де вони зазвичай вживаються і з якими пов'язані»¹⁰. Така аглютинація видається нам цілком слушною, оскільки в цьому випадку інтертекстуальність постає феноменом, а кодовість – атрибутом, однією із функцій феномена, здатністю інтертекстеми містити явний або ж прихований код.

Про кодування йдеться також у визначенні «тексту в тексті», яке дає Ю. Лотман: «це специфічна риторична побудова, за якої відмінність в закодованості різних частин тексту робиться виявленим фактором авторської побудови і читацького сприйняття тексту. Переключення

⁹ Шатин В.Ю. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. – 2005. – Вып. 8. – С. 213.

¹⁰ Руденко М. Наративний вимір культури: кодова інтертекстуальність у художній прозі Миколи Хвильового [Текст] / М. Руденко // *Studia Methodologica*: альманах / упоряд. І. В. Папуша. – Тернопіль : ТНПУ, 2008. – Вип. 24 : Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. – С. 236.

з однієї системи семіотичного усвідомлення тексту на іншу в якомусь внутрішньому структурному рубежі складає в цьому випадку основу генерування смислу. Така побудова, передусім, загострює момент гри в тексті: з позиції іншого способу кодування, текст набуває рис підвищеної умовності, підкреслюється його ігровий характер: іронічний, пародійний, театралізований смисл тощо»¹¹.

Ігровий, театралізований характер мистецтва набуває особливої актуальності на межі ХХ–ХХІ століть, оскільки культурі цього періоду притаманна установка на перформативність, наявність театрального коду в повсякденному житті, театралізація недраматургічного тексту. «Принципово значущим моментом є те, що театралізація прози часто є актом несвідомої творчості письменника, що призводить до особливого сприйняття тексту читачем»¹².

Простежимо в сучасній українській літературі театральні інтертекстеми, які декодуються за допомогою шекспірівського дискурсу. З точки зору наявності інтертекстуального зв'язку з творами Шекспіра найбільш репрезентативним є роман Галини Пагутяк «Сни Юлії і Германа» (2011). Книга починається з епізоду, в якому описується домашня вистава. Глядачі мають упізнати, яку саме п'єсу зображають акторки на сцені: «Парки підвелися зі своїх місць, нитки доль натягнулись – і одна увірвалась. Старша з Парок нахилилась, зв'язала обидва кінці, й життя людини продовжилось. Ще одна нитка була дуже довга, посіріла від пилу, час було вже її обірвати, та невільно було. Вона мала переплестися з

¹¹ Лотман Ю.М. Цит. вид. – С. 155.

¹² Заварниціна Н.М. Художественная специфика феномена театрализации в русской прозе 1920-х – начала 1930-х годов: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н. М. Заварниціна. – Воронеж, 2013. – С. 7.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

тією обірваною ниткою, що її зв'язали до купи. На тканині життя чимало вузликів – одним більше чи менше – не так важливо. Третя нитка була ні тонкою, ні старою, але натягнулась наче струна, і наймолодша Парка провела по ній зубами, стертими, проте все ще міцними, і в неї задзвеніло в голові. Три богині підвелись, розігнули втомлені спини, поклали веретена на кам'яний стіл, стертий як їхні зуби, й вийшли надвір з печери, щоб вдихнути перед сном свіжого повітря. Чорні скелі повільно холонули, небо засіяли зірки, тьмяні й далекі. Це видовище змусило би звичайних смертних забути про нікчемність подій їхнього життя, жалюгідність прогнозів, повірити в існування богів...»¹³.

Головний герой роману Герман помилково декодує сцену, сприйнявши цих трьох жінок як богинь долі Парок. Те, що йому нагадало веретена, насправді було мітлами. «Звичайно, Парки мають бути старими, як відьми у «Макбеті». – Макбет! – Макбет! – залунали вигуки. Шарада була розгадана. Справді, «Макбет». Як він міг так помилитися!»¹⁴. Герман розчарований, оскільки вважав себе театралом, у театрах Берліна й Варшави неодноразово бачив «Річарда III». Герману-театралу має бути відомо про існування театрального забобону, згідно з яким постановка «Макбета» містичним чином супроводжується якимось нещастям для тих, хто бере участь у виставі. Тож, можливо, Герман підсвідомо уникає аналогії з Макбетом на користь Парок.

Наведений уривок виконує в тексті роману одразу кілька функцій. Наратор уже з перших рядків втягує читача в інтелектуальну гру, змушує його разом із персонажами використовувати пам'ять, ерудицію, аби вгадати претекст. Відповідь на шараду («Макбет»

¹³ Пагутяк Г. Сни Юлії і Германа: (роман). Кенігсберзький щоденник / Галина Пагутяк. – К. : Ярославів Вал, 2011. – С. 5.

¹⁴ Там само. – С. 6.

Шекспіра) декодує інтертекстему, прогнозує подальші трагедії в житті персонажів і налаштовує реципієнта на сприймання тексту в руслі містичної умовності, запускає процес асоціацій із сюжетами про надприродне. Так, переплетені нитки доль в подальшому тексті роману тлумачаться як містичне переплетіння доль Юлії і Германа: у своїх снах вони опиняються в реальності одне одного, хоч між ними відстань часу у 100 років. Образ відьом із «Макбета» також реалізує у всьому подальшому тексті певні екзистенційні настрої авторки: за словами Пагутяк, «величезне розчарування і втома трьох старих жінок інфікують усю розповідь»¹⁵. Врешті, уривок актуалізує у свідомості читача шекспірівську метафору «світ як театр», котра пронизує весь роман.

Після роману Г. Пагутяк «Сни Юлії і Германа» у цьому ж виданні надруковано «Кенігсберзький щоденник», котрий можна розглядати як своєрідний метатекст: у ньому письменниця докладно описує процес створення роману. Записи щоденника, що містять підказки до тлумачення тексту, насичені шекспірівськими інтертекстемами. Авторка прямо вказує, що Шекспір – «на поверхні»¹⁶, саме під його впливом написаний роман. Експліцитні маркери інтертекстуальності – наявність прецедентних імен і назв (Шекспір, «Гамлет», «Макбет», Офелія), а також цитат («Добро є зло, зло є добро», – співають відьми)¹⁷ – актуалізують шекспірівський код.

Інтертекст наявний також і приховано, у вигляді ремінісценцій і алюзій. Галина Пагутяк зазначає, що в тексті роману порушує вічні шекспірівські теми й проблеми. Алюзією до образу Гамлета є поставлене авторкою питання: «Як стане поводити себе божевільний

¹⁵ Там само. – С. 224.

¹⁶ Там само. – С. 297.

¹⁷ Там само. – С. 224.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

у нормальному світі й нормальний у світі, збожеволілому від ненависті?»¹⁸.

Завдяки тому, що головні персонажі ведуть подвійне існування, події в ньому чергуються, ніби акти у п'єсі (реальність Германа – сон Германа – реальність Юлії – сон Юлії тощо), ефект театральності в романі посилюється. Функція сну – сюжетотвірна: «Автор перетворює сновидіння на певний «сценічний» простір, куди герої повертаються або намагаються повернутися, щоб дограти свою роль»¹⁹. Містичну умовність актуалізує риторичне питання, порушене письменницею в «Щоденнику»: «Сон свідомості, який триває вічно, – можливо, це і є смерть?»²⁰. Вірогідно, це питання викличе у читача інтелектуала асоціацію з відомим монологом Гамлета:

«Заснути, вмерти –
І все. І знати: вічний сон врятує,
Із серця вийме біль, позбавить плоті,
А разом страждань. Чи не жаданий
Для нас такий кінець? Заснути, вмерти.
І спати. Може, й снити? Ось в чім клопіт;
Які нам сни присняться після смерті,
Коли позбудемось земних сует?»
(переклад Леоніда Гребінки)²¹.

Сон, як і смерть – межа, через яку персонаж потрапляє в іншу реальність. Як у В. Шекспіра, у Г. Пагутяк сновидіння персонажів відкривають перед читачем подальші події або є притчами, покликаними допомогти реципієнту в самоаналізі.

¹⁸ Там само. – С. 203.

¹⁹ *Солецький О.* «Пам'ять жанру»: Барокові форми в художніх структурах Валерія Шевчука / О. Солецький // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – 2009. – № 18. – С. 54–64.

²⁰ *Пагутяк Г.* Сні Юлії і Германа... – С. 266.

²¹ *Шекспір В.* Гамлет // Вільям Шекспір. Твори в шести томах. Том 5 / Перекл. з англ. ; Післямови О. Алексєєнко, Н. Модестової та Д. Наливайка. – К. : Дніпро, 1986. – С. 54.

Н. Заварніцина, досліджуючи феномен театралізації в прозі, стверджує, що одним із поширених прийомів театралізації є введення в оповідь опису ритуалів. У «Макбеті» це відьомські пророцтва, варіння зілля і викликання духів, у «Снах Юлії і Германа» – спиритичний сеанс, у якому бере участь Герман. Обидва дійства відбуваються у відповідних декораціях, застосовується характерний реквізит і спецефекти. Врешті, частково здатність до передбачення подальших подій з'являється й у Германа, який до цього мав візії майбутнього у своїх снах. Герой, познайомившись із дівчиною Софією, так думає про неї: «Треба сподіватись, що Господь звільнить її від цього божевілля. Такі довго не живуть»²², а в кінці роману Софія, в котру він закохався, гине: тоне в річці (безпосередній натяк на Офелію з «Гамлета»). Вислів Германа суголосний рядкам з «Уроків англійської» Б. Пастернака:

«Когда случилось петь Офелии, –
А жить так мало оставалось, –
Всю сушь души взмело и свеяло.
Как в бурю стебли с сеновала»²³.

Зазначену стратегію використовує також автор роману «Кохання в стилі бароко», представник житомирської прозової школи Володимир Даниленко. Герої твору Валерій Колядевич і Юлія Маринчук, досліджуючи містичні місця Києва, на Лисій горі натрапляють на секту «Дітей пекла» якраз у момент, коли вони проводили ритуал посвяти. Оповідь містить всі потрібні для театралізації реквізити, що певною мірою справляють враження штампа: смолоскипи, хітони, перевернуте розп'яття, гуркіт барабанів, гола жінка, відтинання

²² Пагутяк Г. Сні Юлії і Германа... – С. 131.

²³ Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак; предисл. Л.С. Флейшмана. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2003. – Т. I: Стихотворения и поэмы 1912-1931. – С. 131.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

голови чорному півню, кров якого потрапляє на неофітку, масова оргія²⁴. Пізніше Колядевич власноруч проводить магічний обряд за допомогою дзеркал.

У романі Г. Пагутяк «Сни Юлії і Германа» зустрічаємо й алюзії до шекспірівських образів із семантикою смерті й тлінності життя. Героїня роману, дівчина Юлія, перебуваючи у стані безнадії і втоми, на виході із підземелля натрапляє на кінський череп: «Бідний кінський череп! – зітхнула Юлія»²⁵. Фраза дівчини може викликати в уяві реципієнта цілу низку асоціацій, залежно від рівня його інтелектуального розвитку. Зокрема, якщо читач-інтелектуал сприймає роман у межах філософської (притчової) умовності, він відреагує на алюзію до шекспірівського «Гамлета» («Бідний Йорик!»). Цю можливу асоціацію з Великим Бардом підтверджує авторка в «Кенігсберзькому щоденнику»: «Книг про Канта написано безліч, але хто напише про бідного Йорика?..»²⁶. Герман на могилі ординарця Ганса рефлексує, як Гамлет на похороні Офелії: «Мундир, мертвий ординарець, нечищені гудзики – усе це тепер стало тінню, а тінь – мовчазним діалогом людей і речей, який триватиме ще хтозна-скільки»²⁷.

Іноді наратор у романі, використовуючи інтертекстеми, цілком у дусі постмодернізму іронізує, але не стільки над Шекспіром і персонажами його п'єс, скільки над примітивізованим, стереотипним сприйманням його творчості пересічним реципієнтом. Так, економка Германа Фріда зауважує: «Ну, звісно, тобі подавай гарних панянок, усіяких там Офелій та Дездемон! – О,

²⁴ Даниленко В. «Кохання в стилі бароко» й інші любовні історії: Роман та оповідання / Володимир Даниленко. – Л. : ЛА «Піраміда», 2011. – С. 47.

²⁵ Пагутяк Г. Сني Юлії і Германа... – С. 111.

²⁶ Там само. – С. 252.

²⁷ Там само. – С. 283.

тітонька Фріда читала Шекспіра! – Усього лиш витирала пилюку»²⁸.

Юлія, котра обирає собі книгу для подорожі, натрапляє на «Гамлета»: «Що ж, непоганий (всього лише. – **О.В.**) вибір»²⁹. Як зазначає Д. Лазаренко, «перетворення сюжетно-образного рівня великої трагедії на широко вживаний культурний код призводить до спрощення, примітивізації, стереотипізації сприйняття Шекспірового «Гамлета» сучасним суспільством. <...> Панування одномірних, плоских стереотипів спричинює ситуацію, коли сучасний читач сприймає текст великої трагедії як усталений набір афоризмів, який всі й так знають напам'ять майже з дитинства, а тому не мають потреби читати, або ж як шановану ікону, торкатись якої наважуються лише обрані»³⁰. Г. Пагутяк також використовує іронію для «демістизації» подій: «Шекспір ніколи не висловлювався щодо спиритичних сеансів ні за, ні проти. Його привиди й тіні з'являлись, коли самі того бажали, або того конче вимагала ситуація. Герман не раз пив пиво з Тінню батька Гамлета після спектаклю»³¹ (мається на увазі з актором, котрий грав роль Тіні).

Знаковим для Г. Пагутяк є шекспірівський образ світу як театру. Авторка ставить перед головним персонажем питання, «чи справді «весь світ – театр», і чи можна уникнути участі в тому дійстві»³². І відповідь на це питання є песимістичною, адже Гамлет, на її думку, «страшенно депресивний»³³, старий мундир відставного

²⁸ Там само. – С. 32.

²⁹ Там само. – С. 85.

³⁰ Лазаренко Д. Специфіка функціонування гамлетівського сюжету в культурному просторі сучасного соціуму / Дар'я Лазаренко // Літературознавчі студії / Випуск 23. Частина 1. – К.: Вид-во КНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2009. – С. 257–261.

³¹ Пагутяк Г. Сні Юлії і Германа... – С. 16.

³² Там само. – С. 287.

³³ Там само. – С. 247.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

військового Германа «перетворився на театральний костюм»³⁴, а *deus ex machina* «повинна перетворитися на пекельну машину долі, де вже нічого не залишиться від театру, навіть найпрекраснішого зі всіх театрів – Шекспірівського. Магічне дійство затягує глядача в світ туги, відчаю й жаху»³⁵. У такий спосіб наратор налаштовує читача на містичний настрій.

Схожий мотив містичної режисури спостерігаємо в збірці оповідань «Сон із дзьоба стрижа»³⁶ Володимира Даниленка. Топос і сюжет оповідання В. Даниленка «Дегустація в будинку з химерами» для адекватного й повного сприймання твору вимагають від читача обізнаності відразу в кількох площинах, на рівні інтертекстуальних та інтермедіальних кодів.

Наративна структура оповідання подвійна: це історія про театралізовану презентацію винної марки, яка містить оповідь про життя і смерть М. Гоголя. У процесі сприймання на думку спадає відома цитата В. Шекспіра з комедії «Як вам це сподобається?»:

«Світ – театр,
Де всі чоловіки й жінки – актори.
Тут кожному прописаний свій вихід,
І не одну з них кожне грає роль»
(переклад Олександра Мокровольського)³⁷.

Наприкінці оповідання, що розміщене останнім у збірці, актори, задіяні у презентації, вмирають один за одним. Сюжет представлений як вистава, у якій «Гоголь

³⁴ Там само. – С. 287.

³⁵ Там само. – С. 226.

³⁶ Даниленко В.Г. Сон із дзьоба стрижа: Оповідання / Володимир Даниленко. – Л. : ЛА «Піраміда», 2007. – 384 с.

³⁷ Шекспір В. Як вам це сподобається // Вільям Шекспір. Твори в шести томах. / Перекл. з англ.; Післямови О. Алексеєнко. – К. : Дніпро, 1986. – Том 4. – С. 121.

виступає творцем всесвітнього зла, всі інші персонажі – маріонетки, втягнуті в це дійство»³⁸.

Слід зазначити, що мотив фатуму, містичної режисури є наскрізним у збірці. Містичного впливу невідворотної долі зазнають персонажі творів «Поцілунок Анжели», «Далекий голос саксофона», «Знімок з лемуром» і «Людина громів», тож у читача складається враження, що наш світ – не просто театр, а театр ляльковий, а люди – маріонетки в руках іншого, невидимого містичного режисера. Цю тезу (щоправда, з іншим «ляльководом») експліцитно доводить Даниленко і в оповіданні «Хлопчик з курячими ніжками» з тієї ж збірки: «Ми, дитино моя, – великі ляльки в руках Господа, – засопіла баба. – А вороги наші – пружини, які нами рухають»³⁹. Порівняймо з «Кенігсберзьким щоденником» Г. Пагутяк: «Герман нагадує пружину, спрямовану всередину себе. Одержимість посередності – привід, аби розправитися з нею за допомогою усіх пекельних сил. Бо вона на це заслуговує. Як Макбет»⁴⁰.

Метафора «світ як театр» знаходить свій вияв і в романі В. Даниленка «Кохання в стилі бароко». Сама назва твору є алюзією до однойменної п'єси Ярослава Стельмаха, що вже на рівні паратексту апелює до театральності. Цей ефект посилюється завдяки епізоду в творі, коли «за мільйонами спектаклів, на які розпадалось життя» байдуже спостерігала бронзова статуя режисера Леся Курбаса⁴¹.

Творчість В. Даниленка як представника необароко зазнала відчутного впливу стильової манери українського

³⁸ Зборовська Н.В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Н. В. Зборовська. – К.: Академвидав, 2006. – С. 361.

³⁹ Там само. – С. 229.

⁴⁰ Пагутяк Г. Сні Юлії і Германа... – С. 225.

⁴¹ Даниленко В. «Кохання в стилі бароко»... – С. 57.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

письменника-житомир'янина Валерія Шевчука. У доробку цього видатного майстра прози шекспірівський код також простежується, автор переважно в якості інтертекстом використовує прецедентні імена, а також алюзії, часто з іронічним підтекстом: «В селі, де жила моя бабця, стояв пам'ятник місцевому Отелло, хоч подвиг його мав дуже печальні наслідки, і не тільки ті, що вбив з німаком власну жінку»⁴² («Декоративна жінка»); «Здається мені, це гоструха, що її приборкував ще Шекспір»⁴³ (алюзія до образу Катерини з «Приборкання норавливої»). Цю гоструху Оксану з «Дому на горі» Шевчук, знову імпліцитно апелюючи до згадуваного вислову Шекспіра, порівнює з акторкою в театрі, в якому є один глядач. Ця метафора явно простежується й у повісті «Три листки за вікном»: «Великий актор, який замість грати свої ролі в театрі, грає їх у житті. Мусить ставати тим, кого грає, і перетворює своє життя у фарс»⁴⁴. Вдаючись до драматизації епічного роду літератури, В. Шевчук навіть називає один зі своїх останніх романів відповідно: «Театр прози» (2014).

Інтертекстема «світ як театр» перетворюється у прозі Валерія Шевчука на автоінтертекстему. У кількох творах митець творчо модифікує претекст і видозмінює сам театр, переносячи його у містичний світ тіней, реальність постає як сон: «Із самого зарання життя свого мені здавалося, що світ, у якому мені випадає жити, нереальний, що люди, які живуть навколо мене, не живі істоти, а тіневий театр, і те, що вони роблять або чинять, – теж тіневий театр. <...> І от від якогось часу мені почало здаватися, що ми в цьому світі не живемо, а є

⁴² Шевчук В. Декоративна жінка: Повість / В. О. Шевчук // Сучасність. – 2003. – № 4. – С. 56.

⁴³ Шевчук В. Дім на горі: роман [Текст] / Валерій Шевчук. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – С. 242.

⁴⁴ Шевчук В. Три листки за вікном: Роман-триптих / Валерій Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1986. – С. 504.

тінями з ліхтарні якоїсь незримої сили і рано чи пізно ця комедія має закінчитися»⁴⁵ («Початок жаху»). У «Романі юрби» Шевчук осучаснює театр, робить його мобільним, переміщаючи в містичний поїзд: «Коли покидає його (поїзд. – *О.В.*) той, кому прийшла пора, коли ступає по довгому, як вічність, коридорові, всі повертають по своїх купе голови до дверей. І хоч двері їхні зачинені, вони бачать і через них. Бачать прозору постать із восковим обличчям – одну з дійових осіб тіньового театру, яка повільно й спокійно зника. Тоді всі думають, що така доля чекає кожного»⁴⁶. Містичний «тіньовий театр» Валерія Шевчука апелює до ерудованого читача, який має простежити суголосність словам Макбета:

«Життя – рухлива тінь, актор на сцені.
Пограв, побігав, погаласував
Свою часину – та й пропав. Воно –
Це дурня казка, вся зі слів гучних
І геть безглузда»
(переклад Бориса Тена)⁴⁷.

В. Шевчук, відомий як представник необароко в українській літературі, часто у своїй творчості вдається до театралізованих барокових форм. Так, його роман «Срібне молоко», означений автором як трагікомедія, складається з частин, названих згідно з класичною бароковою поетикою: «Акт 1. Протазис», «Акт 2. Епітазис», «Акт 3. Катастазис з кульмінацією», «Акт 4. Катастрофа». На думку О. Солецького, за допомогою

⁴⁵ Шевчук В. Початок жаху / Валерій Шевчук // Шевчук В.О. У череві апокаліптичного звіра: Іст. повісті та оповідання. – К. : Укр. письменник, 1995. – С. 24.

⁴⁶ Шевчук В. Роман юрби : хроніка «безперспективної» вулиці (1972–1991) / Валерій Шевчук; передм. Л. Гарнашинської. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2009. – С. 346.

⁴⁷ Шекспір В. Макбет // Вільям Шекспір. Твори в шести томах. Том 5 / Перекл. з англ.; Післямови О. Алексєнко, Н. Модестової та Д. Наливайка. – К. : Дніпро, 1986. – С. 410.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

такої стратегії автор «досягає мовленнєвого представлення складних інтелектуальних структур, кодувальних моделей, які нормують процес написання та рецепції»⁴⁸. У такий спосіб у сприйнятті читача реконструюється барокова картина світу як театру. В романі В. Шевчук вкотре підтверджує шекспірівську метафору: герой твору, мандрівний дяк Григорій Комарницький, усвідомлює себе як дійову особу житейського театру: «<...> ніби сидів в академічному театрі в Києві, а перед очима розгорталися всі оті протазиси, епістазиси, катастазиси, в яких головним, а часом другорядним персонажем виступав таки він, теперішній глядач. Отож, добре знаючи зі шкільної науки теорію драми, дяк Григорій Комарницький не міг не подумати, що останнім актом має бути Катастрофа, адже ніяк драма не може закінчитися. Тож і вирішив зажити передсвітанкового сидження для перегляду дійства, яке перед ним виставлялось, але почав, як це годиться чинити в доброму творі, з пролога, хай і заховуючи його в актах основних»⁴⁹.

Одним із найважливіших засобів театралізації прози є мотив маски, який є провідним у аналізованих творах. Ніла Зборовська пише: «Театралізація починається з маскування. Маска потрібна для того, щоб приховати живе обличчя»⁵⁰. У «Дегустації в будинку з химерами» В. Даниленко пояснює містичну смерть персонажів саме носінням маски, тобто акторством. Крім того, маску носять не тільки живі люди. Важливу композиційну роль в оповіданні відіграє посмертна маска Гоголя (власне, за сюжетом їх дві): маска-реквізит із пап'є-маше разом із труною замикає сценічний простір, на якому відбувалося театралізоване дійство; справжня маска з виставки

⁴⁸ *Солецький О.* Цит. вид – С. 56.

⁴⁹ *Шевчук В.* Срібне молоко. Роман / Валерій Шевчук. – Л. : Кальварія; К. : Книжник, 2002. – С. 123.

⁵⁰ *Зборовська Н.В.* Цит. вид – С. 398.

посмертних масок, яку відвідав режисер Бутенко, «замикає» сюжет оповідання. У такий спосіб наратор знову актуалізує мотив містичної режисури: останнє слово залишається за тим невидимим, чия тінь з'явилася на масці і перелякала Бутенка. У «Коханні в стилі бароко» епізодичні персонажі Юліана (остання коханка архітектора Городецького), Наталі (коханка художника Мурашка) та головна героїня Юлія Маринчук (коханка архітектора Колядевича) – це все маски, котрі носить сама Смерть. Перевтілюючись у гарних жінок, вона захоує в себе і забирає талановитих чоловіків.

У «Снах Юлії і Германа» Г. Пагутяк маски носять живі люди: як буквально (загримовані до невпізнання Парки), так і в переносному сенсі («маска спокою та непорочності»⁵¹, яка з'явилася на обличчі Софії). Маску блазня (алюзія до Йорика) авторка в романі віддає нареченому Софії Генріху, який дозволяє собі відверті висловлення, не прийняті у поважному світському товаристві, через що юнака вважали недоумком.

Уже протягом чотирьох століть триває процес творення та дослідницької інтерпретації літературних текстів за допомогою шекспірівського дискурсу. Завдяки використанню сучасними українськими прозаїками шекспірівських інтертекстем розширюється палітра додаткових смислів твору: зокрема, за умови, якщо читач «свій» (обізнаний із доробком Шекспіра), то у свідомості реципієнта актуалізується картина світу-театру (звичайного, лялькового, містичного, театру тіней), і реципієнт налаштовується на сприйняття тексту в руслі містичної умовності. Цій меті підпорядковані як експліцитні інтертекстеми (прецедентні імена, назви шекспірівських творів, цитати), так і їх імпліцитні форми – алюзії та ремінісценції: мотив маски, мотив містичної режисури,

⁵¹ Пагутяк Г. Сні Юлії і Германа... – С. 14.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

мотив сну-смерті, метафора «світ як театр», мотив трагічної суперечливості людини і світу, специфічна театралізована композиція твору. Інтерпретація шекспірівського коду, аналіз творів крізь призму його дискурсу дають змогу глибше розуміти авторську інтенцію, досягнути наративні стратегії письменника.