

УДК 821.161.2.09'06:821.111.09

*Лебединцева Наталія*  
(Миколаїв)

### **Офелія як контекст: коло «вічного вигнання» у поетичній інтерпретації О. Забужко**

*У статті досліджується специфіка інтерпретації образу Офелії в поетичній рецепції сучасної української письменниці Оксани Забужко. Окрема увага звертається на тлумачення письменницею вигнання як перебування на межі та можливість пере/осмислення власного екзистенційного досвіду.*

*Аналіз зосереджено на трьох поезіях О. Забужко: «Монолог Офелії», «Офелія і “мишоловка”» та «Офелія – Гертруді». Мотив вигнання в усіх трьох творах набуває конотацій нескінченної гри, замкненості в написаній ролі та наростаючого відчуження від неї – і розгортається в діахронічній перспективі перманентного «вигнання» Офелії з її сценарного образу.*

*Здійснювана ліричною героїнею «автомаргіналізація» відкриває нову перспективу бачення Офелії, крізь образ якої проступає сучасний культурний контекст, що оприявнює особистий екзистенційний вимір художнього світу письменниці.*

***Ключові слова:** рецепція, актор, роль, ідентифікація, рефлексія, маргінальність, п'єса, відчуження, тяглість, криза ідентичності.*

**Актуальність** пропонованої розвідки зумовлена необхідністю осмислення ідентифікаційних процесів, які відбуваються в українській культурі протягом останніх десятиліть, зокрема, й через інтерпретацію сучасними письменниками центральних сюжетів, мотивів та образів класичної літератури. Твори Вільяма Шекспіра, які давно вже набули статусу аксіологічної й культурної цивілізаційної матриці, відіграють у цьому процесі мало не хрестоматійну роль, виявляючи больові точки й системні

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

зрушення глобальних світоглядних структур. Саме такого виміру набуває шекспірівський інтертекст у філософських, культурологічних і поетичних рефлексіях Оксани Забужко, однієї з найбільш знакових постатей українського літературного простору межі століть.

**Наукова новизна** статті полягає у новому ракурсі тлумачення змальованих українською письменницею персонажів шекспірівського «Гамлета» крізь модус вигнання як відчуження, що відображає внутрішній конфлікт особистості та її соціальної ролі, розгортається в діахронічній перспективі й втягує у своє поле цілий комплекс ідентифікаційних і власне екзистенційних проблем. За мету дослідження було обрано аналіз художньої рецепції образу Офелії в поезіях О. Забужко «Монолог Офелії», «Офелія і «мишоловка» та «Офелія – Гертруді» в контексті постколоніальної кризи української культурної свідомості.

Шекспірівський дискурс у системі творчих проєкцій Оксани Забужко ґрунтується на двох концептуальних для неї фігурах – Фортінбраса та Офелії. Перебуваючи на периферії центральної колізії великої трагедії, вони обидва є носіями досить неоднозначних смислів, що робить їх відкритими для різноманітних інтерпретацій. У світовій літературі можна знайти настільки численні приклади тлумачення й переосмислення цих образів і пов'язаних із ними мотивів, що перелічувати їх не стане снаги.

Особливо цікавими для спостереження видаються художні контексти, в яких фігурує постать Офелії. Як зауважує С. Маценка, цей образ завдяки своїй глибині й художній ємності не лише перетворився на своєрідний «знак» культури, а й став певним літературним «шифром», через який можна простежити «зміну соціально-культурних парадигм, розвій панівних ідей,

осягнути відповідний дух часу»<sup>1</sup>. На межі ХХ–ХХІ ст., позначеній глобальною кризою гуманістичних цінностей, проблеми розірваності світу, відчуження й самотності людини, її особистої нереалізованості актуалізують нові інтерпретації історії шекспірівської героїні. Так, у творчості сучасної української письменниці О. Забужко йдеться вже не стільки про персонажа п'єси В. Шекспіра, скільки про його проєкції – як відображення культурософського проєкту самої авторки.

На її переконання, ХХ століття, із його світовими війнами, тоталітарними режимами, перерозподілом держав і територій, екологічними катастрофами та культурними кризами, виявилось «століттям захитаних меж», і єдиний спосіб осягнути весь пережитий людством травматичний досвід минулого – це вийти за його межі, аби побачити більш повну картину того, що вже відбулося тоді й продовжує відбуватися зараз. Опцію такого «погляду із пограниччя» О. Забужко називає «даром маргінальності», тому що «тільки межа, вузький проміжок між «тут» і «там», здатна забезпечити «інше бачення»: хай нетривке й скороминуще, а все ж наближення до прихованої суті означених нею речей»<sup>2</sup>. На думку письменниці, українська культура має таку опцію вже на рівні генетично успадкованого культурного коду – внаслідок історичних умов її формування на перетині – а отже, на межі – різних культур, релігій і мов. Власне, ціла українська ідентичність – це балансування на межі: між Росією і Польщею, між Російською та Австро-Угорською імперіями, між Константинополем і Римом, між Європою і «диким полем». І висновок, який

---

<sup>1</sup> *Маценка С.* Проект концепту свободи. Розвиток мотиву Офелії у сучасній німецькій літературі / Світлана Маценка // *Ренесансні студії*. – Випуск 10. – Запоріжжя, 2005. – С. 154.

<sup>2</sup> *Забужко О.* Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстка / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2009. – 4-те вид. – С. 337.

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

ми маємо з цього «пограничного» досвіду винести, – це «здатність проходити крізь стіни. Крізь стіни щільної й непрокнижної суверенності чужого існування»<sup>3</sup>. За такої перспективи, перебування на межі є можливістю порозуміння з різними (сусідніми) культурами, безпосередньої взаємодії з ними.

З іншого боку, маргінальність пов'язана з дискурсом вигнання – добровільного чи примусового витіснення на периферію, від-межування, тобто відчуження. За О. Забужко, на початку нового тисячоліття практично все людство невпинно маргіналізується. Насамперед ідеться про західну культуру – «культуру без Фортінбраса», тобто ту, яка не здатна осмислити власний травматичний досвід минулого, не може про нього говорити, натомість намагаючись якомога швидше його забути, витіснити з актуального простору колективної свідомості. Однак наявна і ширша, суто людська перспектива відчуження: «Ми маргінали за самим фактом своєї видової належності до *homo sapiens* – великого маргінала-самовигнанця мами-природи»<sup>4</sup>.

Позитивний досвід такого вигнання – як віднайдення нової рівноваги, точки опертя (насамперед у собі самому) – в контексті п'єси В. Шекспіра уособлює для письменниці образ Фортінбраса, який, не будучи безпосереднім учасником подій, з'являючись, коли вже «по всьому», відіграє насправді виняткову історичну роль: не лише наводить лад, розставляє все по своїх місцях, але й залишає нащадкам правдиву історію минулого – тим самим відновлюючи цілісність часоплину. Саме він «відповідає за неперервану тяглість королівського маєстату», а в реаліях нашої доби – «за тяглість культури, котра ж і є – шляхетство духа»<sup>5</sup>. Такий погляд

---

<sup>3</sup> Там само. – С. 346.

<sup>4</sup> Там само. – С. 342.

<sup>5</sup> Там само. – С. 16.

на призначення сучасного митця – бути свідком і учасником подій, носієм «діяльної рефлексії», що передбачає не лише проговорення травми, але й відпрацювання посттравматичного досвіду, – загалом властивий науковому дискурсу О. Забужко, орієнтованому на виконання громадянського обов'язку «кшатрія».

Для української письменниці постколоніальної доби це насамперед кодекс «духовного лицарства», яке структурує і впорядковує світ («направляє вивих» часу), встановлюючи принцип спадкоємності влади – як тяглості культурної традиції. Фортінбрас не вагається – він діє, рішуче й результативно, при цьому добре усвідомлює наслідки своїх дій і тверезо їх оцінює в історичній перспективі. Це якраз той тип раціонального пасіонарія, який мав би складати основу політичної еліти нації і якого вкрай бракує сучасній українській культурі: «Чимось цей норвежець завжди мене заворожував – якщо для Гамлета я мала розуміння, тобто могла себе з ним без труда ідентифікувати <...>, то до Фортінбраса живила стійкий пієтет як до недосяжного ідеалу – упродовж однієї сторінки він встигав завоювати Польщу, розпорядитись, аби повиношувано трупи, прийняти данський трон – все не переводячи духу! – і, на додачу, подбати про нащадків – залишивши їм «повість», якою зачитуємося от уже чотири століття»<sup>6</sup>.

Роль Фортінбраса в Шекспіровому творі периферійна, і саме тому значима для О. Забужко, яка відносить себе до покоління українських митців, що потрапили в історичне позачасся – з його культурним шоком, екзистенційним зламом, інформаційним хаосом та, зрештою, відчайдушними пошуками власної тожсамості. Як і Фортінбрас, вони опинились на периферії історичних катастроф – у ситуації «кінця часів», фіналу

---

<sup>6</sup> Там само. – С. 15.

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

грандіозної історичної драми»<sup>7</sup>, коли вже буквально «по всьому», адже розпад Радянського Союзу виявив глибокий розрив української культурної парадигми на всіх ідентифікаційних рівнях: від національного історичного міфу, який виявився штучним радянським конструктом, до спотвореного мало не на генетичному рівні (внаслідок численних репресій) етнічного культурного коду. «Потрібно було пережити українські дев'яності, цей, по всіх “лютих, крив’яних, нелюдських вчинках” ХХ століття нестак уже трагічний, як фарсовий у своїй загумінковості *fin de siècle*, щоб належне оцінити геніальність Шекспірового прийому»<sup>8</sup>. На переконання авторки, у глобальній історичній перспективі українські інтелектуали пострадянської доби, переживши досвід вигнання з власної національної історії, тим самим отримали шанс переписати її наново.

Натомість вигнання як відчуження співвідноситься з постаттю Офелії – утіленням чистої чуттєвої жіночності, що є більш властивою поетичній творчості О. Забужко, де інтуїтивне жіноче начало («бути») утверджується на противагу чоловічому обов’язку («писати»)<sup>9</sup>. У поетичному доробку письменниці є три вірші, присвячені Офелії: «Монолог Офелії», адресований Гамлету (збірка «Травневий іній», 1985 р.); «Офелія і “мишоловка”», що містить епіграф – ремінісценцію з першого вірша (збірка «Диригент останньої свічки», 1990 р.); та «Офелія – Гертруді», монолог-інвектива проти нищої хтивої королеви (збірка «Автостоп», 1994 р.). І, хоча написані вірші в різний час, в усіх трьох простежується подвійна перспектива образу Офелії: як персонажа п’єси Шекспіра

<sup>7</sup> Там само. – С. 26.

<sup>8</sup> Там само. – С. 15.

<sup>9</sup> *Забужко О.* Друга спроба : вибране / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2005. – С. 204.

та як акторки, котра грає цього персонажа. Відповідно, тексти побудовані на накладених один на одного дискурсах: самої трагедії й театральної гри.

Так, у першому творі репліки за п'єсою перекриваються коментарями Офелії-акторки в реальному часі вистави:

*Це станеться, принце (кашель в партері)  
Свят-вечір, як вузол, розв'яже зима,  
Король з Полонієм стануть за двері –  
А я скажу Вам, що я сама...<sup>10</sup>*

У другому вірші Гамлет-актор постає режисером власної вистави – він навчає інших акторів відповідно до сюжету п'єси, і водночас відчужується від власної ролі, реагуючи на іронічний коментар своєї сценічної партнерки:

*Гай-гай, мій принце! (Вуста закусив –  
Тільки, як репліка вбік: – А котись ти...)<sup>11</sup>*

Особистість актора накладається на його роль, причому в обох проекціях Гамлет постає невдахою: у нього «лисіна і черевце», він інших «вчить про хоробрість», але сам її не має – і за роллю, і, вірогідно, в реальному житті. Таким чином подвійна проекція театральної гри: Гамлета-принця, Гамлета як автора п'єси-«мишоловки» і Гамлета-актора, – утворює «зачароване коло» безкінечної фальшивої вистави життя (весь світ – театр). Окрім того, реальний режисер перетворюється на автора п'єси і зливається з ним:

*– Офеліє! Вихід! – кричить режисер.  
Здригнулась.  
Впізнала?  
Це – голос Шекспіра...<sup>12</sup>*

---

<sup>10</sup> Там само. – С. 36.

<sup>11</sup> Там само. – С. 85.

<sup>12</sup> Там само. – С. 86.

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

І в третій поезії репліки п'єси взагалі спростовуються, виводячи Шекспірову історію за межі авторського задуму:

*Випий вина, Гертрудо.  
В ньому немає отрути.  
Це просто пожаливсь труду  
Автор на шостий акт.*<sup>13</sup>

В усіх трьох творах позиція автора-драматурга підкреслюється як зовнішня щодо дії, яка розгортається на сцені («*Це текст не мій*» – говорить Офелія, виголошуючи свій монолог), і відтак – компрометується:

*...з-за плеча хтось несхитно-тупо  
Нам нас підсовує, котрий раз...*<sup>14</sup>

Однак, якщо у першому випадку відбувається щільне переплетення гри та самої історії, і актриса, перевтілившись у свою героїню, здійснює акт свідомого відчуження («*Йдіть собі, принце. Щастя Вам Боже. / Не озирайтесь. / Завіса. / Все.*»), то другий вірш засвідчує кардинальний розрив театральної реальності й художньої дійсності твору («*У Гамлета лисина і черевице. / Офелія курить, сховавшись на хорах*») – акторська гра бачиться як нескінченне замкнене коло відчуження, що оголює штучність розіграваних на сцені емоцій через особистісну нереалізованість самих акторів («*Офеліє, німфо*», – *чортополох / зужитих слів: минулася «німфа*»). Замкнене коло безкінечного спектаклю («*День у день, спектакль у спектакль*»), де «*Ніщо ж не міняється, свідок Бог, – / лиш круг очей все темніші підкови...*») поєднується з колоб'їжним рухом реального життя самотньої виснаженої жінки, яка «*чавить цигарку <...> як зігнути спину*» і знову виходить у те саме «*зачароване коло*» фальшивої гри. У третьому творі відбувається відчуження вже самого шекспірівського

---

<sup>13</sup> Там само. – С. 165.

<sup>14</sup> Там само. – С. 36.



міфу – Офелія перебуває потойбіч п'єси і, відтак, потойбіч життя, звідки й пророкує Гертруді чергового чоловіка (наступного короля – Фортінбраса) та пишну величну старість «в сяйному надхмар'ї сивин»<sup>15</sup>.

Мотив вигнання, невіддільний від оригінального образу Офелії, в усіх трьох творах також набуває нових конотацій – нескінченної гри, замкненості в написаній ролі та наростаючого відчуження від неї – і розгортається в діахронічній перспективі перманентного «вигнання» Офелії з її сценарного образу: спочатку як втечі від себе – потім як втрати себе – і, нарешті, як повернення до себе справжньої, але вже за межами нав'язаної автором ролі.

Лейтмотивом цього поступового відчуження є голос ліричної героїні: на початку він тільки «кришиться» під час співу, а далі вже «сідає, мов просить води» і, продовжуючи звучати у внутрішньому монологі акторки, остаточно перебивається владним голосом Шекспіра. Натомість у поезії «Офелія – Гертруді» її голос вже лунає із потойбіччя, набуваючи зовсім іншої тональності.

Фактично, через образ Офелії О. Забужко здійснює своєрідну «автомаргіналізацію». За її визначенням, це «винесення самого себе “за дужки” тут-і-теперішньої реальності з тим, аби охопити її “ззовні”». Письменниця співвідносить таке свідоме відмежування з позицією митця як деміурга, здатного піднятися над реальністю, аби осягнути її глибше, дійти до самих основ буття. Тому її Офелія знає і бачить значно більше, ніж Офелія Шекспіра, – бо перебуває у ситуації подвійного вигнання: як маргінальний персонаж п'єси (який може завдяки своїй позиції зазирнути в «шпарину міжчасся») та як виконавиця ролі, знаком вигнання якої є рольова маска, відчужена живим тілом. І якщо спочатку це окремі прояви дискомфорту – *ніс розпухлий, голос кришиться*,

---

<sup>15</sup> Там само. – С. 166.

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

*тиснуть туфлі*; то в другому вірші це вже незворотній процес несумісності акторки та її ролі:

*Бо голос сідає, мов просить води,  
бо всякли в волосся випари кухні,  
бо скільки картоплю сиру не клади,  
однаково очі на ранок запухнуть...*<sup>16</sup>

У третьому вірші тіло Офелії відсутнє взагалі – є лише голос. Натомість на перший план виходить інша жіноча тілесність – невситимої королеви, «регіни-вагіни». В образі Гертруди – на протигагу Офелії – «вічно-жіноче» постає хтивим сексуальним жаданням, владною хтонічною сутністю ненаситної жінки, край якої – під балдахіном ліжка, де «*ніжки дубового вгину / щоночі до світа риплять!*». Замість витонченого, чутливого жіночого тіла, означеного худими пальцями, надламанною поставою і втомленим обличчям Офелії-акторки, змальовується груба чуттєва хіть можновладної самки – «*лошиці монаршої масти*». Увага концентрується на тілесному низі (ноги, стегна, лоно), брутальних жестах («*І жестом плавчині (брасом!) / До стіп йому вергнеш вбрання*») і відразливій фізіології старіючого тіла («*зіпріле, як сир, чоло*», «*на стегнах – судин бурелом*», «*розривні пустоти*» тощо). Образ Офелії, незримо присутній «за кадром», таким чином деперсоналізується і постає швидше культурним контекстом, проекцією, що оприявнює особистий екзистенційний вимір художнього світу вже не акторки – авторки. Тим більше, що оприявнює вона його парадоксальним чином, адже шекспірівська Офелія – покірна, наївна, тендітна і вразлива дівчина – принципово відмінна від ліричного альтер-его самої О. Забужко, чітко окресленого вже в її першій поетичній збірці:

*І не ваша журба,  
Коли вітру судилось минути*

---

<sup>16</sup> Там само. – С. 85.

*Від розштормлених кіс і вітрилами напнутих блуз,  
І не ваша печаль  
Буде завтра мене спом'янути,  
Коли я, на якимсь повороті зірвавшись,  
Не приземлюсь...<sup>17</sup>*

Чи не тому, власне, крізь образ Офелії постійно проступає хтось інший: чи то акторка, яка грає невластиву їй роль, проживає не свою історію, чи то письменниця, яка, по суті, переписує Шекспіра.

Таким чином осмислене вигнання виявляє той самий «межовий» досвід, який відкриває нову перспективу бачення і для Офелії (вона постійно перебуває на межі: кохання і слухняності, божевілля і пророцтва, гріха і невинності), і для «гри в Офелію», коли замкнене коло Гамлетової «мишоловки» спричинює ефект ентропії:

*О Боже, подай – хоч один монолог,  
в яким клетотіла би – кров, а не лімфа!..<sup>18</sup>*

Історія замикається в коло вигнання як відчуження також образами Гертруди і Фортінбраса. Якщо у першому вірші королева лише присутня як потенційна загроза («вперлася в спину / Чавунним поглядом – ані руш!»), то у третьому – саме їй адресований монолог «потойбічної» Офелії. Він звучить як звинувачення Гертруди і, водночас, вирок (при-речення) всім іншим учасникам цієї історії:

*Ми всі – твої відбувайли,  
І ти нас всіх поховаєш –  
І все брехнею вбереш.<sup>19</sup>*

Фортінбрас так і залишається на периферії історії. В «Монологі Офелії» він є тим, хто лише «збирає трупи», це епізодичний персонаж, пасивний і невиразний:

*А потім з'являється збирати трупи*

---

<sup>17</sup> Там само. – С. 54.

<sup>18</sup> Там само. – С. 86.

<sup>19</sup> Там само. – С. 166.

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

*Якийсь новоспечений Фортінбрас!*<sup>20</sup>

У третьому вірші він постає вірогідним черговим чоловіком королеви, який візьме її як знак монаршої влади. І вже цей, пізніший варіант тлумачення образу Фортінбраса дисонує з його роллю свідка-хронікера подій, який забезпечує неперервність шляхетства – аристократичної традиції культури. Цей дисонанс є взагалі характерним для світогляду О. Забужко і пов'язаний із її внутрішнім конфліктом між свідомо взятою на себе маскулінною функцією митця-громадянина (відчуттям «жорсткої, лінійної детермінованості своєї власної судьби» родовим і національно-історичним духовним спадком<sup>21</sup>) і прагненням суто жіночої реалізації в коханні та творчості. Відповідно, в поезії сприйняття постаті Фортінбраса є більш спонтанним, фемінним (власне, жіночим – через погляд Офелії), а в есеїстиці – через осмислення ролі Фортінбраса з погляду «місії» митця, як свідка й хронікера подій, того, хто через слово (і синхронну дію) програмує хід історії, – маскулінним.

Відтак, можна виокремити чіткі рольові опозиції: Офелія як нереалізований проект жіночості (в її типових жіночних проявах ніжності, незайманості та жертвовності) та Гертруда – як спрофанований проект жіночості, її протилежна грань (хіть, агресія, владна егоцентричність). І так само Гамлет постає як нереалізований проект мужності («рефлектуючий інтелектуал, типовий «Фан Фанич і Укроп Помідорович», траплений між жорна «звихнутого часу», тільки так безтолково й здатен<sup>[LSEP]</sup> був поводитися – невлад тицяючи шпагою навсібіч та

---

<sup>20</sup> Там само. – С. 36.

<sup>21</sup> *Таран Л.* «Мені пощастило на старті». Розмова з Оксаною Забужко / Л. Таран // *Жінка як текст. Емма Андієвська, Соломія Павличко, Оксана Забужко: фрагменти творчості і контексти* / Упор. Л. Таран. – К.: Факт, 2002. – С. 184-186.

виголошуючи красномовні монологи!»<sup>22</sup>) – на протипагу Фортінбрасу, носію потенційної реалізації дискурсу влади, у його чоловічому (мужньому) модусі.

При цьому ідентифікація О. Забужко відбувається не з Офелією, а з акторкою, яка її грає. Таким чином через мотив театралізації (з одного боку, штучності, а з іншого – прописаності, при-реченості) життя, буденності призначених ролей авторка виходить на профанний (у другому вірші оприявнений як радянський: «Мінздрав Есесер предупреждает») контекст. Вона хоче бути Офелією, але не може нею стати, бо трагедія у сучасному світі перетворюється на фарс.

Із цим аспектом рецепції письменницею п'єси Шекспіра резонує вірш Василя Стуса «Ця п'єса почалася вже давно». Безіменні актори невпинно грають невідомі ролі за переписаною кимось п'єсою «давно вже призабутого Шекспіра». Сюрреалістична картина абсурдної гри є недвозначною метафорою радянської тоталітарної системи, застиглої у своєму нескінченному самовідтворенні:

*Тут час стоїть. Тут роки не минають.  
Бо тут життя – з обірваним кінцем,  
як у виставі. Тільки є початок.*<sup>23</sup>

Позбавлення акторів не лише імен, але й мови (замість слів «промовляють жести») увиразнює штучність і тотальність лицедійства в божевільній («звихненій») виставі життя:

*А тут немає родових одмін.  
Бо кожен з нас – актор або глядач.  
А це одне і те ж. Бо глядачеві  
так само треба грати глядача  
і то захопленого.*<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Забужко О. Хроніки від Фортінбраса... – С. 15.

<sup>23</sup> Стус В. Палімпсест : Вибране / Василь Стус. – К. : Факт, 2003. – С. 109.

<sup>24</sup> Там само. – С. 110.

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

Однак трагічний модус поезії В. Стуса, зумовлений екзистенційним відчуженням через «примусове зречення ідентичності»<sup>25</sup> в умовах тоталітарної системи, у пост-трагічній рефлексії О. Забужко обертається на іронічний автокоментар. Це вже не репресивне позбавлення людини особистості та нав'язування їй чужої ролі, а неможливість, відчуженість самої ролі – неможливість трагедії. Тобто, здійснюване ліричною героїнею само-відчуження виявляється зворотною реакцією акторки-авторки на «вигнання» з ролі – втрату відчуття цілісності гри як сакрального дійства, обов'язкової передумови повноцінної творчої самореалізації митця.

У підсумку, розрив між накинutoю автором (творцем) роллю – *обов'язком, призначенням* – «живою душею» Офелії-акторки – *жіночим началом* – і театральною грою – *маскою-симулякром* – спричинює кризу ідентифікації героїні, посилюючи модус внутрішнього вигнання як безкінечного кола не-повернення, не-здійснення, не-життя.

---

<sup>25</sup> Черняк Ю. Гамлетівська інтертекстуальність у поемі В. Стуса / Юрій Черняк // Ренесансні студії / гол. ред. Торкут Н. М. – Запоріжжя : КПУ, 2013. – Випуск 20-21. – С. 210.