

УДК: 821.111:82-21:792:778.5

*Лазаренко Дар'я
(Запоріжжя)*

Метатекстуальний потенціал Шекспірового “Гамлета” і особливості його реалізації

У статті пропонується аналіз специфіки структурування метатекстуальних ресурсів трагедії В.Шекспіра «Гамлет». Авторка виокремлює три основні рівні актуалізації метатекстуальності Шекспірового «Гамлета»: внутрішньотекстовий, міжтекстовий та міжсеміотичний – і дає характеристику кожному з них.

***Ключові слова:** Шекспір, Гамлет, метатекстуальність, мета-оператор, метафрагмент, міжсеміотичний метатекст.*

На початку ХХІ століття “Гамлет” залишається найпопулярнішою трагедією не тільки Шекспірового канону, але й усієї світової літератури. Вражаюче різноманітними є ті форми, яких набуває його сюжет, потрапляючи у нове культурне оточення. Серед форм його апропріації не тільки традиційні для шекспірівського дискурсу театральні постановки, екранізації, літературні обробки, але й мультфільми, комікси, вебсайти, комп'ютерні ігри тощо. Здається, жоден інший персонаж не наділений такою дивовижною “протеїстичністю”, і разом з тим незмінною впізнаваністю.

Сучасна гамлетівська рецепція варіюється від розтиражованих масовою свідомістю кліше і стереотипів до вдумливих філософських метадацій та філологічних прозрінь. Втім, у будь-якій з власних “культурних реінкарнацій” “Гамлет” постає тим каталізатором, що уможливорює активну взаємодію естетичних складових, в результаті чого народжується новий інтелектуальний

продукт. "Гамлет завжди залишається співзвучним з найновішою сучасністю, навіть трошки випереджуючи її" – пише з цього приводу М. де Грація, і додає: "Наприкінці ХХ ст. Гамлет все ще наділений цією дивною спрямованістю у майбутнє, все ще вказує поза межі пункту його найсвіжішої рецепції..."¹.

Думається, джерела такої надзвичайної креативної енергетики варто шукати у тому ґрунті, з якого гамлетівський сюжет увібрав у себе найбільше соків. Цим ґрунтом правомірно вважати саме культуру елизаветинської Англії. Органічне породження, своєрідна "плоть від плоті" епохи пізнього англійського Ренесансу, "Гамлет" майже магічно втілив у собі цілу низку тих семантичних і стилістичних домінант, які стануть ключовими у літературних напрямках майбутнього. Кожна наступна епоха мала "свого Гамлета", що відповідав її специфічним естетичним та етичним запитам. І в той же час "Гамлет" ніколи не переставав "говорити мовою англійського Ренесансу".

Однією з можливих стратегій реагування на той інтелектуальний виклик, що кидає сучасному шекспірознавству "Гамлет" В.Шекспіра, є теорія метатексту. Адже "Гамлет" за всіма ознаками дійсно є метатекстом, тобто текстом вторинного походження, що виконує по відношенню до пізнього Ренесансу як основного тексту функції опису, коментування, інтерпретації, моделювання, а також виступає тим провідником, що забезпечує діалогічність контакту між культуротворчою і культуросприймальною свідомістю, уможливорюючи ефективне саморегулювання соціуму. Складна система метатекстуальних зв'язків надає трагедії особливої смислової глибини і багат шаровості, забезпечує невичерпність фонду інтерпретаційних схем та варіантів.

¹ *Hunt M. Looking for Hamlet / M. Hunt. – N.Y.: Palgrave Macmillan, 2007. – P. 3.*

II. Свіжий погляд на давні тексти

Метатекстуальність у “Гамлеті” проявляється на трьох основних рівнях: внутрішньотекстовому, міжтекстовому і міжсеміотичному. На рівні внутрішньотекстової метатекстуальності можна виокремити дві групи елементарних метатекстуальних одиниць – метатекстових операторів (термін А.Вежбицької²). Перша група охоплює ті мета-оператори, присутність яких у тексті обумовлена жанровою приналежністю “Гамлета”. До неї входять авторські ремарки, які прояснюють певні важливі сюжетні моменти та смислові відтінки. Спектр авторських ремарок є не надто широким у трагедії: вони варіюються від суто технічних типу “Enter Horatio and Marcellus” і “Cock crows” (I, 1) до більш семантично навантажених, таких як “Lying down at Ophelia's feet” (III, 2). Така метатекстуальність є, так би мовити, зовнішньою, екстрадієгетичною, адже її реципієнтом безпосередньо виступає актор, режисер або читач.

Внутрішня, інтрадієгетична метатекстуальність пов’язана зі специфічними рисами мовлення дійових осіб. До неї належать ті метатекстові оператори, що структурують репліки персонажів. Приміром, у наступних реченнях зустрічаємо яскраві приклади мета-операторів, що виконують роль теми висловлювання, а також є покажчиками зв’язку між фрагментами висловлювання, вказують напрямок ходу думки: “Now follows, that you know, young Fortinbras ...”, “So much for him. / Now for ourself and for this time of meeting: / Thus much the business is: we have here writ / To Norway, uncle of young Fortinbras...”, “And now, Laertes, what's the news with you?” (I, 2). Необхідно відзначити, що як мета-оператори в цій статті розглядаються не тільки окремі слова і словосполучення, але й цілі речення – в тих випадках, коли вони відіграють у тексті відповідну роль.

² Детальніше див.: *Вежбицька А.* Метатекст в тексті / *А. Вежбицька* // Новое в зарубежной лингвистике. – Выпуск 8. – С. 402–421.

Мета-оператори реалізують функцію характеристики персонажа шляхом відтворення його мовленнєвих особливостей. Так, наведені приклади метатекстуальних елементів структурують промову Клавдія в тронній залі. Вони ще раз підкреслюють як королівський статус Клавдія (він – голова держави, а отже, має право сам формувати порядок денний, вирішувати, які справи є першочерговими, а які можуть почекати), так і певні риси його особистості (Клавдій має гострий розум, здатний планувати як промови, так і політичні інтриги).

Мета-оператори різних типів можна побачити у наступних фрагментах: а) “in few, Ophelia, / Do not believe his vows”, б) “This is for all: / I would not, in plain terms, from this time forth, / Have you so slander any moment leisure, / As to give words or talk with the Lord Hamlet” (I, 3). Відповідно, метатекстуальні оператори у першому і третьому випадках коментують сам акт мовлення, тоді як другий метатекстовий елемент є сигналом черговості та логічної послідовності мовлення, підбиття підсумків. Обидва висловлювання належать Полонію і красномовно свідчать про його схильність до багатослівних, плутаних, риторично ускладнених промов, що містять численні повтори, парафрази, узагальнення, рефлексивні спостереження над власним мовленням. Мовленнєві особливості відбивають соціальний статус (Полоній як державний радник має вміти говорити багато й квітчасто, ухиляючись, в той же час, від занадто прямих суджень) і характер Полонія (його метушливість, запобігливість, догідливість, за якими проступає схильність до спостережень за вчинками інших, до аналізу їхньої поведінки та побудови власної поведінкової стратегії на основі зроблених висновків). У цілому ж, необхідно відзначити, що і в подальшому мета-оператори бачимо в мовленні Полонія надзвичайно часто і вони набувають

II. Свіжий погляд на давні тексти

часом доволі цікавої форми, що може стати предметом окремого дослідження.

Важливим засобом смислотворення мета-оператори виступають і у мовленні самого Гамлета. Приміром, у другій сцені третього акту Гамлет виголошує досить довгу компліментарну промову на адресу Гораціо, яку він завершує словами:

<...> Give me that man

That is not passion's slave, and I will wear him

In my heart's core, ay, in my heart of heart,

As I do thee. - Something too much of this.

There is a play to-night before the king <...> (III, 2).

Фраза “Something too much of this” слугує певною межею між двома різними тональностями: ліричним, дещо сентиментальним зізнанням Гамлета у його дружніх почуттях до Гораціо та майже сухим, практично прагматичним проханням про допомогу. Ця деталь є доволі красномовною, але однозначно проінтерпретувати її важко: “Something too much of this” може означати і докір Гамлета самому собі за надмірну відвертість, щирість, м’якість, і вказівку на невчасність подібного прояву почуттів, і певною мірою заклик перейти до справи, і небажання здатися надто вразливою, чутливою людиною, і занепокоєння тим, що Гораціо може сприйняти ці слова як лестощі. В будь-якому разі цей мета-оператор виконує надзвичайно важливу роль, розмежовуючи дві сторони особистості Гамлета і слугуючи “прологом” до тієї зміни у його характері та поведінці, що відбудеться після вистави “мишоловки”.

Отже очевидно, що мета-оператори в мовленні персонажів є засобом додаткового повідомлення інформації про характер та мотиви їхніх вчинків. До того ж, у тексті трагедії вони утворюють один із рівнів її автореференційності, будучи за своєю природою “текстом у тексті про текст”. Тут цікаво навести сцену, в якій

Полоній у присутності короля і королеви коментує й критикує лист Гамлета до Офелії, що певним чином моделює процес літературної та театральної комунікації – переповідання сюжету іншій особі/особам, оздоблене власним коментарем.

Наступний рівень внутрішньотекстової метатекстуальності – рівень метатекстових фрагментів – є більш специфічним. Прояви метатекстуальності на цьому рівні відзначаються більш високим ступенем індивідуальності, адже в цьому випадку йдеться не про окремі мовні одиниці, а про більші за обсягом елементи тексту, наділені певною семантичною, а іноді навіть і структурною самостійністю. Так само, як і для елементарної метатекстуальності, для метатекстових фрагментів можна виділити внутрішній, інтрадієгетичний, та зовнішній, екстрадієгетичний, рівні функціонування: так, метафрагмент може тлумачити події в трагедії відповідно для а) самих дійових осіб і/або б) для глядачів та читачів.

Необхідно відзначити, що у зв'язку з вимогами драматичного жанру мовлення майже усіх персонажів насичене метатекстуальністю і є своєрідним деталізованим коментарем до сюжету трагедії. Саме через репліки дійових осіб Шекспір мав змогу надати глядачеві додаткові відомості там, де вони були потрібні, і скоротити сценічний час, опускаючи зображення певних подій на користь оповіді про них. Деякі події просто не могли бути відтворені на сцені на той час, а отже, вони за необхідністю були винесені за лаштунки, як-от: бій Гамлета з піратами або загибель Офелії. В той же час, переповідання цих подій вустами дійових осіб, які, безсумнівно, є ненадійними нараторами, провокує появу у реципієнта певних сумнівів, а отже, змушує його спробувати реконструювати увесь хід дії, чим створює необхідні передумови для формування поліваріантності інтерпретації.

II. Свіжий погляд на давні тексти

Метатекстуальні коментарі є органічною частиною текстового полотна “Гамлета”. Трагедія має доволі заплутаний і розгалужений сюжет, в центрі якого знаходиться таємнича смерть данського короля Гамлета. З розгортанням сюжету з’являються нові загадки. Природно, що персонажі твору пропонують власні інтерпретації подій, які разом складають насичений метатекстуальний шар. Роль своєрідного історіографа, тлумача і літописця для Шекспірового тексту відіграє Гораціо. Вже у першій сцені першого акту він пояснює Марцелові (і здебільшого глядачам) специфіку політичної ситуації в Данії, розповідаючи про давній конфлікт короля Гамлета з норвежцем Фортінбрасом, про перемогу Данця у двобої і про плани молодого норвезького принца повернути втрачені батьком володіння. Гораціо припускає, що саме цими політичними негараздами може пояснюватись поява Привида, яка, вочевидь, свідчить про наближення катаклізмів на державному рівні (“This bodes some strange eruption to our state” – дія I, сцена 2). Друга частина монологу Гораціо оповідає про надзвичайні явища у Давньому Римі перед трагічною загибеллю Цезаря. Ця історія великою мірою створює зловісну атмосферу, слугує певним епіграфом до трагедії. Функцією Горацієвого монологу є також розширення фокусу уваги читача: Шекспір вписує перипетії на особистісному та державному рівні у більш глобальний, цивілізаційний, майже космічний контекст, створюючи завдяки історичним та міфологічним алюзіям паралельні смислові шари трагедії, що інтенсифікують та збагачують читацьке сприйняття основного конфлікту. Ця частина монологу постає своєрідними “всесвітніми лаштунками” для розгортання дії трагедії.

У цілому, перша сцена першого акту посідає доволі важливе місце в загальній структурі тексту. Її уважне прочитання дозволяє зазирнути за завісу тексту і

спробувати уявити собі задум творця, його стратегію і тактику створення драматичного напруження, яким так славиться ця трагедія. Перша сцена слугує свого роду вступним метатекстом до усього твору, встановлюючи контакт із глядачем і повертаючи його увагу до ключових смислових полів. Гораціо мовить повільно, розважливо, з великою кількістю складних речень, вставних елементів, уточнень, іноді змінюючи порядок слів у реченні. У такий спосіб Шекспір забезпечує увагу глядачів до експозиції: після першої сцени глядач щонайменше знатиме, що далі йтиметься про складну політичну ситуацію у країні та про стосунки між батьками і дітьми³.

Крім того, Шекспір встановлює спільне референційне поле з ренесансним глядачем, оповідаючи про загальновідомі забобони стосовно привидів чи згадуючи історію Давнього Риму⁴. Зображуючи вартування Бернардо, Марцела та Гораціо на бастіонах Ельсинору, Шекспір змушує глядача співпереживати дійовим особам, що є такими ж самими звичайними людьми, які потерпають від холоду, неспокою та інших турбот (розмова вартових про погоду і час могла б відбутись між двома ледь знайомими людьми на вулиці), і водночас задає подальшу перспективу, готуючи до сприйняття трагедії. У фокусі уваги опиняється принц Гамлет, котрий постає центральною, і в той же час до певної міри віддаленою від усіх інших дійових осіб фігурою.

Разом із цим перша сцена виконує й інші функції: спантеличує та інтригує глядача передчуттям трагічних подій, лиховісною атмосферою – ще на самому початку сцени Франциско вимовляє фразу "I am sick at heart", яка

³ *Brown J.R. Hamlet / J.R. Brown. – Houndmills, Basingstock, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2006. – P. 32–33. – (Shakespeare Handbooks).*

⁴ Як відомо, античні сюжети і образи були в ренесансній Англії вельми популярними, слугуючи не тільки скарбницею топосів і мотивів, але і певним прецедентальним полем для формування метафорики.

II. Свіжий погляд на давні тексти

точно передає відчуття неспокою, збентеження та меланхолійності. З цього моменту основним імперативом для реципієнта постає завдання віднайти причину негараздів, розкрити таємницю та побачити приховану правду. В той же час автор певною мірою маніпулює читачем, закладаючи хибні очікування. Після першої сцени у глядача виникає враження, що згодом він побачить війну з Фортінбрасом, а натомість буде запропоновано низку внутрішньодержавних, і навіть особистісних перипетій. Фортінбрас знову з'являється тільки наприкінці твору, створюючи певну зовнішньосюжетну рамку для трагедії, що розгортається в монаршій родині і Данії в цілому.

Повертаючись до фігури Гораціо, необхідно відзначити, що його роль “літописця” подій тільки підсилює своєрідний ефект замкненого кола. Гораціо не лише відкриває оповідь про трагічну долю принца Данського, але й підбиває підсумки наприкінці трагедії, повертаючи читача до початку, змушуючи його заново у певній ретроспективі подивитися на трагедію і тим самим замикаючи текст у своєрідне кільце:

<...> so shall you hear
Of carnal, bloody, and unnatural acts,
Of accidental judgments, casual slaughters,
Of deaths put on by cunning and forced cause,
And, in this upshot, purposes mistook
Fall'n on the inventors' heads: all this can I
Truly deliver. (V, 2)

Отже, автор спонукає читача до постійної реінтерпретації вже прочитаного з урахуванням нового, отриманого в процесі читання духовно-інтелектуального досвіду, закладаючи підвалини для подальшого розгортання хвилі метатекстуальності поза межами Шекспірового тексту. Вона може проявлятися як у вигляді літературно-критичних осмислень, так і у вигляді певних

мистецьких рішень – режисерських, акторських, власне письменницьких тощо.

Крім того, цей короткий синопсис, вкладений до вуст Горацио, підкреслює літературність самої драми, певною мірою руйнує ілюзію співпереживання. Він нагадує про те, що усі історії є обов'язково чийось історіями і фіксують певну завжди упереджену позицію. В майбутньому автори (К.Кавафіс, А.Мердок, Т.Стоппард, Б.Акунін та ін.), вдаючись до переосмислення Шекспірового "Гамлета", нерідко звертатимуть увагу на цю "метафікційність" трагедії, її особливу літературну самосвідомість та здатність до непрямого, але дуже переконливого вираження глибоких філософських ідей.

Як надзвичайно важливий метафрагмент правомірно розглядати також монолог актора, який на прохання Гамлета декламує рядки про помсту розлюченого Пірра цареві Пріаму та про страждання цариці Гекуби (II, 2). На рівні тексту цей монолог виконує важливу функцію, що полягає у створенні тла, необхідного, з одного боку, для більш повного розуміння глядачем почуттів Гамлета, а з іншого – для структурування сприйняття реципієнтом сюжету трагедії. Глибокий аналіз цього монологу пропонує Л.С.Виготський: "Пірр зупинився враз, занісши меч, його клинок повис у повітрі – чи не так зупинився й Гамлет? Пірр не рухається, але це затишшя перед бурею, яке зненацька розривається громами, – чи не такий напружений характер "бездіяльності" трагедії – вона є "нерухомою" уся – усе просякнута передчуттям катастрофи. Цей монолог художньо – у відображеному вигляді – змальовує стан Гамлета, і, крім того, в ньому є відлуння усєї трагедії – він немовби висить над трагедією"⁵.

⁵ *Виготський Л.С. Психологія мистецтва / Л.С. Выготский. – М. : Искусство, 1986. – С. 427.*

II. Свіжий погляд на давні тексти

Справді, важко не помітити, як суттєво цей монолог вирізняється з-поміж інших монологів “Гамлета”: “Квітчастий, чуттєвий і архаїчний стиль цієї промови, який багато чим завдячує Віргілію та Марло, разом зі згадкою про Троянську війну, ще більше віддаляють драму, що розігрується на сцені, від життя театральної публіки і на той час, поки промова триває, змушує глядачів забути про присутність на сцені головного героя та інших дійових осіб “Гамлета”. Це переміщення настільки захоплює, що навіть може викликати очікування, що подібна “лють” надзвичайного масштабу охопить сцену ще до того, як п’єса скінчиться”⁶.

Стилістична відокремленість цього монологу від основного масиву трагедії ще раз підкреслює його метатекстуальний характер. Цей монолог виконує в межах трагедії вагомую структурно-семантичну функцію, слугуючи у певному розумінні одночасно межею, що відділяє різні іпостасі Гамлета (Гамлета-мислителя і Гамлета-месника), і порталом, що проводить у художній світ твору античні образи, створюючи базис для зіставлення ренесансного та античного світів, тим самим зрештою демонструючи неадекватність античних взірців та мисленнєвих моделей складним вимогами пізньоренесансної дійсності.

Можливо, найвідомішим в історії драми метатекстуальним фрагментом є сцена “мишоловки”. Ця “вистава у виставі” – яскравий вияв метатеатру – неодноразово ставала об’єктом прискіпливого аналізу, адже сама її структура є доволі складною та суперечливою. По суті, це навіть не одна, а дві вистави, що відносяться до контрастних модусів, адже пантоміму правомірно розглядати як цілком самостійний закінчений фрагмент. З цим дублюванням змісту пов’язана проблема Клавдієвої реакції на виставу, що полягає в питанні: чому

⁶ *Brown J.R.* Op. cit. – P. 69.

король проігнорував пантоміму, яка точно відобразила ситуацію узурпації влади в країні, але так гостро й емоційно сприйняв власне саму виставу, яка слідувала за пантомімою. В історії інтерпретації трагедії з цього приводу було декілька гіпотез. Приміром, одним із можливих пояснень є те, що Клавдій зреагував не на саму виставу, а на агресивну і нахабну поведінку Гамлета. Іншим вірогідним поясненням може бути те, що король і королева просто відволіклись, спостерігаючи за напруженою, нервовою бесідою Гамлета і Офелії.

Утім, можна запропонувати ще одне пояснення, пов'язане з відображеними у трагедії складними стосунками між різними видами дискурсу: мовленням/слуханням та зоровим сприйняттям. Тут⁷ перевага надається мові, точніше мовленню і сприйняттю мови на слух. Природа мови і мовлення постають одним із ключових проблемних полів трагедії.

Поряд із власне пантомімою та грою акторів до структури цієї "вистави у виставі" входять коментарі, що супроводжують її, спілкування Гамлета з матір'ю і Офелією, репліки Гамлета на адресу актора, який грає Луціана. Ця складна конструкція повністю опановує увагою публіки і коли король піднімається зі свого місця, це стає для глядачів, як зауважив Дж.Р.Браун, цілковитою несподіванкою⁸. Усі елементи разом утворюють багатосарову комунікативну структуру, взаємодія елементів якої призводить до народження нових смислів. У межах "мишоловки" відбувається інтеракція різних типів ілюзії: "Сцена – це заплутаний танок між Клавдієвим світом омани й удаваності та акторським світом вимислу"⁹. Це

⁷ Так само, як, приміром, і у "Ричарді III", де Ричард спокушає Анну за допомогою власного красномовства.

⁸ *Brown J.R.* Op. cit. – P. 81.

⁹ *Mategrano T.* Cliffs Complete Shakespeare's Hamlet / T. Mategrano – N.Y. : Hungry Minds, 2000. – P. 122.

II. Свіжий погляд на давні тексти

драматичне зіткнення різних світів призводить до кардинального зламу на ідейному та сюжетному рівнях.

Необхідно відзначити “взаємний” (“двонаправлений”) характер метатекстуального зв’язку між “мишоловкою” та основним текстом трагедії. Так, з одного боку, “мишоловка” нібито прояснює події в трагедії для дійових осіб (паралельно відкриваючи Клавдію таємні наміри Гамлета) і унаочнює їх для глядачів. З іншого боку, вся трагедія постає розгорнутим коментарем до “мишоловки”, яка виступає при цьому своєрідною ідеологемою популярного в Шекспірівські часи жанру – трагедії помсти.

У цілому ж, необхідно відзначити, що саме мовлення принца Гамлета найбільшою мірою насичене метатекстуальністю. Воно є, так би мовити, “метатекстуально наелектризованим”. Протягом розгортання подій у трагедії Гамлет постійно виконує роль тлумача, який коментує усе, що коїться на сцені. Ці коментарі іноді набувають форми розгорнутих монологів, іноді ж обмежуються стислими репліками у бік. До речі, за кількістю таких реплік Гамлетові дорівнює тільки Полоній, інтриган і політик, персонаж зі сталою характеристикою “собі на умі”. Втім, репліки “у бік” Гамлету потрібні не так вже й дуже, адже свої думки він часто висловлює і вголос у присутності самих об’єктів його нищівної критики, прикриваючись щитом іронії, майстерної гри словами чи безумством.

Гамлет постійно рефлексує, аналізуючи і намагаючись пояснити світ навколо – як внутрішньосюжетний мікрокосм, так і макрокосм загальнолюдських проблем і нерозв’язаних питань. Власну роль “тлумача” він сприймає не з серйозним пафосом почуття власної важливості, що личив би мислителю такого масштабу, а зі звичною для нього іронією. Цей аспект власної особистості Гамлет пародіює в сцені “мишоловки”, виконуючи функцію хора (на це також звертає увагу

Офелія). Здається, що з усіх дійових осіб він один усвідомлює багатозарову театралізованість та фікційність того світу, в якому існує. Можливо, що саме ця виняткова здатність до рефлексії робить Гамлета "найунікальнішим" з усіх унікальних образів Шекспіра.

Головний герой у Шекспіра досить часто буває людиною з певною слабкістю чи вадою, яку він повною мірою не усвідомлює. Саме ігнорування цієї слабкості чи вади призводить до трагічної розв'язки, внаслідок якої настає прозріння. Такими героями є Отелло, Лір, Макбет. Але Гамлет, здатний до рефлексії найвищого рівня, "прозріває" щодо трагічної абсурдності світу, в якому живе, моральної неоднозначності становища, в якому опинився, і власної недосконалості ще на самому початку п'єси. І це підіймає його над усіма іншими персонажами, підносить його свідомість, його розуміння контексту до рівня авторського світосприйняття і, руйнуючи межі фікційного світу трагедії, ставить його на один щабель з глядачем. Можливо, саме в цьому полягає один із секретів майже магічного магнетизму Гамлета для багатьох поколінь інтерпретаторів.

Багатозаровість "Гамлета" є очевидною для уважного спостерігача. І рефлексивність Гамлета є ще одним її проявом. Він намагається зрозуміти світ самотужки та вказати іншим на найгостріші й найболючіші проблеми. Його образ стає "об'єктивізованою", розгорнутою, втіленою у тексті метафорою тексту "Гамлета", Шекспірової трагедії у її пояснювально-коментувальній, моделювальній, метатекстовій іпостасі.

Наступним рівнем виявлення метатекстуальності є міжтекстовий рівень, який включає у себе всі метатекстові зв'язки між "Гамлетом" й іншими текстами, що мають характер коментування, інтерпретації, тлумачення, опису, моделювання, тощо. На цьому щаблі можна виділити три типи міжтекстових контактів. По-перше, це генетичний

II. Свіжий погляд на давні тексти

міжтекстовий зв'язок. Такий тип міжтекстового контакту встановлюється між самим текстом та його джерелом або джерелами. На цьому рівні “Гамлет” безпосередньо пов'язаний із його предтечею пра-Гамлетом, але опосередкований зв'язок поєднує його також з першоджерелами – “Діяннями данців” Саксона Граматика і “Трагічним історіями” Бельфоре. В цих випадках метатекстуальний характер зв'язку є очевидним, адже, переробляючи традиційний сюжет відповідно до власних творчих принципів та потреб елизаветинського театру, Шекспір тим самим інтерпретував його. Факт відтворення чи усунення того чи іншого мотиву, специфіка його художньої репрезентації у випадку збереження є свідченнями переосмислення матеріалу, своєрідним коментарем до проведеної Шекспіром інтерпретації першоджерела.

Як і у випадку більшої частини шекспірівського канону, сюжет “Гамлета” не є оригінальним творінням великого драматурга, а обробкою фабули, запозиченої з кривавої “трагедії помсти” невідомого автора, що не дійшла до наших часів. “Важливо підкреслити, – наголошує Д.С.Наливайко, – принципово новаторський характер Шекспірового “Гамлета”, який і своєю проблематикою, і типом героя відкривав далекі перспективи новочасної європейської літератури. Взявши старовинний сюжет про кровну помсту, Шекспір наповнив його цілком новим змістом, проблематикою, яка стане стрижневою для самосвідомості європейської інтелігенції нового часу, особливо ХІХ-ХХ ст., чим, на нашу думку, теж неабиякою мірою пояснюється феноменальний резонанс трагедії у віках”¹⁰. Втім, думається, віднайти коріння гамлетівського сюжету є особливо важливим, адже, як писав видатний дослідник фольклорних та літературних джерел “Гамлета”

¹⁰ *Наливайко Д.С.* Післямова / Д. Наливайко // Шекспір В. Твори : в 6 т. / В.Шекспір. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 5. – С. 646.

сер Ізраель Голланц, легенда про Гамлета “хоча й була дивовижно трансформована генієм Шекспіра, залишається самою сутністю п'єси”¹¹.

Таким чином, один вимір трагедії є більш архаїчним, пов'язаним із міфологічно-легендарним минулим сюжету, другий – рівнем пізньоренесансної свідомості молодого інтелігента-інтелектуала, а третій – позачасовим виміром загальнолюдських проблем та істин. Про це Д.С.Наливайко пише: “Епічний сюжет-фабула перетворюється у Шекспіра на сюжет-ситуацію, який уже засновується не на вчинку героя, а самий цей вчинок, убивство узурпатора Клавдія, перенесено в кінець твору і зображено як випадковість, ніяк не виділену в стрімкому потоці подій. Воднораз сюжет про данського принца перетворюється на трагедію свідомості мислячої людини, яка осягає істину життя, перед якою дедалі глибше розкривається фальш і ницість світу, що її оточує. В цьому й полягає принципове новаторство Шекспірової трагедії, яка піднімає конфлікти й колізії, що стануть визначальними в літературі пізніших епох”¹². Запозичення Шекспіром легендарного сюжету уможливило зіткнення і діалог “різнозаряджених” культурних пластів – середньовічного і ренесансного – у межах одного твору, що, в свою чергу, великою мірою обумовило надзвичайно складний амбівалентний характер образу Гамлета.

Наступним об'єктом, з яким встановлюється міжтекстовий метатекстуальний зв'язок, є жанрова традиція. За часів Єлизавети “Гамлета” з повним правом можна було віднести до вельми популярного жанру “трагедії помсти”, що генетично укорінена у творчості Сенеки. Для того, щоб задовольнити запити публіки та вимоги вибагливих елизаветинських цензорів, Шекспір

¹¹ *Gollancz I., Milford H. The Sources of Hamlet / I. Gollancz, H. Milford. – L. : Oxford University Press, 1926. – P. 1.*

¹² *Наливайко Д.С. Цит. вид. – С. 646.*

II. Свіжий погляд на давні тексти

дотримується цілої низки прийнятих тогочасним суспільством стандартів, у той же час по-новому комбінує та обігрує їх. Так, приміром, трагічна розв'язка трагедії була запрограмована канонами традиції. Фінали трагедій помсти були обумовлені настановами церкви і держави. П'єси часто піддавали цензуруванню, адже вони не мали нести суспільству негативних, небажаних повідомлень. У п'єсі помста вважалася морально прийнятною тільки в тому випадку, коли протагоніст гине у кінці: своєю смертю він мав спокутувати аморальний та незаконний вчинок – акт помсти¹³. Втім, трагічна розв'язка Шекспірового “Гамлета” залишає занадто багато сумнівів та відкритих питань. Варто звернути увагу хоча б на той парадокс, що Гамлет був приречений на загибель ще раніше, ніж Клавдій, – саме Гамлета в першу чергу торкнувся отруєний клинок, і вже тільки після цього загинула Гертруда, а принц позбавив життя Лаерта і Клавдія.

Так, “Гамлет” Шекспіра вступає з попереднім жанровим канонам у відношення інтерпретації і моделювання. Він, з одного боку, спирається на наявні зразки трагедії помсти, а з іншого боку, кардинально переосмислює їх, руйнуючи існуючі стереотипи та створюючи принципово нову модель. Текст трагедії виступає метатекстом відносно драматичних кліше популярної у ті часи “трагедії помсти”, переробка традиційного сюжету переростає у геніальне препарування стандартної ситуації, яке супроводжується виходом на новий глибинний смисловий рівень.

Третім рівнем міжтекстових метатекстуальних контактів є рівень контекстуального зв'язку, тобто зв'язку між “Гамлетом” Шекспіра і текстами, що циркулювали в сучасному йому контексті – як літературними творами, так

¹³ *Mategrano T. Cliffs Complete Shakespeare's Hamlet / T. Mategrano – N.Y. : Hungry Minds, 2000. – P. 37.*

і нефікційними документами доби. Отже, "Гамлет" є тісно пов'язаним з "Іспанською трагедією" Томаса Кіда як однією з можливих предтеч, адже Шекспір, безперечно, був знайомий з цим твором і, ймовірно, орієнтувався на нього при написанні своєї п'єси. Образи Озріка та інших данців багато чим мають завдячувати перу Томаса Неша і його твору "Пірс Безгрошовий". У той же час, на ідейне поле трагедії могли безпосередньо впливати філософські, медичні та наукові трактати ренесансних авторів ("Промова про людську гідність" Дж.Піко делла Мірандоли, "Проби" Монтеня, "Трактат про Меланхолію" Т.Брайта, "Придворний" Б.Кастільйоне, "Про привидів та духів" Л.Лаватера тощо).

На цьому рівні відношення між текстами набувають різноманітних форм: це може бути майже пряма цитата, імпліцитний алюзивний зв'язок, коментування певних позицій претекстів, переосмислення окремих мотивів і символів, запозичення фактичних відомостей стосовно певної проблеми, а також моделювання тих образів, що були вдало представлені у референційному творі. Приміром, зображуючи в "Гамлеті" придворне життя, Шекспір міг спиратися на цілий ряд нормативних текстів, що циркулювали у тогочасному культурному континуумі і в цілому слугували меті підтримання стабільності та більш-менш злагодженого функціонування королівського двору, а також легітимації його домінантної ролі в суспільній структурі елизаветинської Англії.

Одним із ключових серед цих текстів прийнято вважати "Придворного" К.Б.Кастільйоне ("Il Cortegiano", 1528), переклад якого був опублікований Томасом Гобі у 1561 році. Цей твір містив опис життя при дворі герцога Гвідобальдо та його дружини Єлизавети Гонзаго в Урбіно, який переростав у перелік рекомендацій щодо способу життя та поведінки особи шляхетного походження. В ті часи від придворного вимагалось багато чого: він мав бути

II. Свіжий погляд на давні тексти

вправним у боротьбі, верховій їзді, спорті, знатися на науці, філософії, військовій справі, мистецтві ведення бесіди, танцях, літературі, музиці тощо. Серед моральних якостей придворного мали бути набожність, вірність, мужність, дотепність, гострий розум. Для Кастільйоне придворний – це людина, що належала до “вершків” суспільства, однак шляхетне походження при цьому він не вважав обов’язковою передумовою. Як пише Е. Чемберлін, особливе значення праці Кастільйоне полягало саме в тому, що він розглядав чемність і ввічливість як атрибути розуму, а не походження¹⁴.

Образ ідеального придворного, окреслений у творі Кастільйоне та подібних текстах (“Правитель” Т.Еліота, “Шкільний вчитель” Р.Ешема, “Ідеальний сенатор” Госліція), став предметом кардинального переосмислення і навіть субверсії в “Гамлеті” Шекспіра. Внаслідок зміни аксіологічних акцентів ідеалізована модель взірцевого придворного у тексті трагедії постає в іронічному світлі. Образи Розенкранца, Гільденстерна і Озріка, які постають напівкарикатурною модифікацією втілення приписів Кастільйоне, викликають у реципієнта далеко не аполетичну реакцію. Так, Розенкранц і Гільденстерн, хоч і намагаються усіма можливими способами прислужитись королю, не мають, в той же час, ані особливих талантів, ані інтелектуальних здібностей, ані моральних чеснот, що мали б свідчити про їхню шляхетність та відповідність високим вимогам, які висувались до представників суспільної еліти. Навпаки, ці два молоді придворні демонструють повну неспроможність виконувати відповідні соціальні функції.

Цікавий матеріал для роздумів надає співставлення образів Лаерта і Полонія з ренесансними ідеалами придворного. Ці персонажі є тонкою пародією на

¹⁴ Чемберлін Е. Епоха Возрождения. Быт, религия, культура / Э. Чемберлин ; [пер. с англ. Е.Ф. Левина]. – М. : ЗАО Центрполиграф, 2006. – С. 48-53.

широковідомі за часів Шекспіра образи придворного, що були ідеалізовані традицією різноманітних нормативно-повчальних текстів (на зразок "Придворного" Кастильйоне чи "Ідеального сенатора" Госліція). Перший тип – обдарований і амбітний шляхетний юнак, другий – досвідчений і мудрий королівський радник. Ані Лаерт, ані Полоній не відповідають вимогам, які висувались ренесансними мислителями до ідеального придворного, адже обидва демонструють лицемірство, схильність до пліткування та інтриг, відсутність щирої відданості монарху. Таким чином, шекспірівська інтерпретація образу придворного постає як своєрідний метатекстуальний коментар до текстів різноманітних літературних "зерцал", які були спрямовані на повчання правителів та їхніх радників, а в реальності вступали в очевидне протиріччя з практикою придворного життя.

Окремо необхідно звернути увагу на зв'язок "Гамлета" з іншими творами Шекспірового канону – "Ричардом II", "Юлієм Цезарем", "Марними зусиллями кохання", "Сном літньої ночі", "Генрихом V" та іншими п'єсами. Тематично "Гамлет" тісно пов'язаний не тільки з драматичними, але й поетичними творами – перш за все з "Сонетами", а також "Збезчещеною Лукрецією". В "Гамлеті" чуємо численні перегуки з поемою. Гамлетові флористичні метафори занепаду, занедбаності та гріхопадіння суспільства мають багато спільного з Шекспіровими роздумами у "Лукреції": "Бур'ян пшеницю глушить, і так само той кволий острах заглушила хіть"¹⁵. У монологіях Гамлета знаходимо розвиток, а часом і доволі іронічне переосмислення, теми коловороту життя та смерті, що виражена у поемі словами: "Бо в смерті є життя, а смерть в житті"¹⁶.

¹⁵ Шекспір В. Лукреція / В.Шекспір ; [пер. з англ. М.Литвинець] // Твори в 6 т. – К. : Дніпро, 1986. – Том 6. – С. 580.

¹⁶ Там само. – С. 583.

II. Свіжий погляд на давні тексти

Ще однією надзвичайно цікавою паралеллю між двома творами є використання метатекстуального фрагменту, присвяченого зображенню античного сюжету про падіння Трої. В “Лукреції” Шекспір звертається до інтермедіальності. Пригнічена власною безпорадністю й відчаєм, Лукреція блукає галареєю і її погляд несподівано зупиняється на картині. Розглядаючи картину та співпереживаючи стражданням цариці Гекуби, які описані автором доволі детально, сама Лукреція забуває на певний час про власну біду і її біль притлумлюється:

Увесь цей час у думках провела
Лукреція сама біля картини,
Яка її від горя відтягла
Страшним видінням іншої руїни;
Чужу біду побачиш – власна гине,
Бо може думка про чийсь біль завжди
Полегкість, як не ліки, принести”¹⁷.

У “Гамлеті” ж ситуація ускладнюється, в першу чергу, тим, що основним об’єктом метатекстуальної референції тут виступає витвір не образотворчого, а театрального мистецтва, в якому слово (основний носій образності) підсилюється емоціями та акторською майстерністю декламатора. До того ж, ситуація морального вибору, в якій опинився Гамлет, по суті є складнішою, аніж той вибір, перед яким стоїть Лукреція. Тож не дивно, що реакція Гамлета на цей психологічний виклик є протилежною – мистецтво не тільки не відволікає його від власної ділеми, але навпаки загострює його моральну чутливість, надаючи самій колізії додаткової багатозаровості.

Очевидним видається той факт, що розмежування, окреслене вище, є доволі умовним, адже усі три зазначені типи міжтекстового зв’язку (з сюжетними першоджерелами, з жанровою традицією трагедії помсти, з

¹⁷ Там само. – С. 613.

іншими текстами елизаветинської доби, зокрема з тими, що входять до шекспірівського канону) тісно пов'язані між собою і у певних випадках конкретний текст може належати до двох різновидів одночасно. У той же час, враховуючи інструментальний характер подібної класифікації, необхідно взяти до уваги її зручність у плані дослідження метатекстуального діалогу "Гамлета" і системи його контекстів у рамках доби пізнього Ренесансу в Англії.

Найвищим рівнем прояву метатекстуального потенціалу "Гамлета" є міжсеміотичний рівень. На цьому рівні "Гамлет" виступає тією мета-структурою, що виконує роль інтерпретаційно-коментувального механізму щодо текстів інших семіотичних систем. В межах цього рівня можливо виокремити чотири основні типи об'єктів, з якими трагедія Шекспіра вступає у міжсеміотичний зв'язок. По-перше, це особистість самого творця – Вільяма Шекспіра – як текст. Перетворюючи знаки навколишньої реальності на текстові знаки, свідомість Шекспіра неодмінно мала залишити свій відбиток у тексті, адже, власне, і сам текст є своєрідним "відбитком" Шекспірового генія на поверхні культури. Про сонети Шекспіра Вордсворт сказав, що у них Великий Бард відкрив своє серце. Втім, таке саме твердження буде правомірним і для такого Шекспірового тексту, як "Гамлет". У цьому контексті доречно згадати перегук монологу Гамлета "To be or not to be" із 66-м сонетом. А отже, "Гамлет", у свою чергу, може розглядатись як документ, вивчення якого допоможе наблизитися до розуміння світогляду Шекспіра, його світосприйняття та світоосмислення.

Доволі важливим вектором метатекстуального зв'язку є орієнтація на культурний континуум претексту, що виявився основною сюжетною та образною предтечею Шекспірового "Гамлета". Цей вектор, власне, спрямо-

II. Свіжий погляд на давні тексти

вується на другий об'єкт міжсеміотичної метатекстуальності. Сюжет трагедії, перш ніж стати об'єктом творчого переосмислення під пером Великого Барда, пройшов, як було продемонстровано вище, довгий шлях еволюції від середньовічної легенди до ренесансної трагедії помсти “пра-Гамлета”. Шекспір, адаптуючи претекст відповідно до власних естетичних вподобань, створював своєрідний художній коментар не тільки і не стільки до твору-першоджерела, але і до тих епох, що залишили там свій слід.

Описуючи середньовічну Данію, Шекспір певною мірою втілював у тексті свої уявлення, а також власне ставлення до тієї доби. Втім, шекспірівська візія чужого світу постає в “Гамлеті” не як лінійне зображення, просякнуте експліцитно-імпліцитними оцінковими коментарями, а як складна стереоскопічна картина чи своєрідна голограма. Зображене на ній перебуває у безпосередній залежності від місця спостерігача і напрямку його погляду. Так, зокрема, Данія є своїм простором для абсолютної більшості персонажів п'єси (за винятком Фортінбраса та його супутників, піратів, англійських послів), постаючи як чужий світ для потенційних реципієнтів трагедії. Акценти на данському пияцтві, на яких вибудовувалося чимало сюжетів у англійських книгах джестів, немовби перекочують з поширених елизаветинських уявлень у гнівні промови данського принца, що стосуються вітчима і співвітчизників. Імагологічний аспект цих пасажів, безперечно, вартий окремої дослідницької розвідки, тут лише зазначимо, що експліцитна критика чужого світу, чи то звичаїв данців, чи то рис ментальності або національного характеру, виступає в “Гамлеті” своєрідним проявом міжсеміотичної метатекстуальності. Шекспір висловлює думку англійців про данців, вкладаючи її у вуста принца, а коли Клавдій відправляє Гамлета до Англії, то із вуст короля лунає

декілька надивовижу провокативних реплік на адресу стосунків з Англією, які потім (у підміненому Гамлетом листі до англійського короля) перетворюються на риторичний пасаж з діаметрально протилежним змістом. Тож правомірно говорити про те, що текст Шекспірового "Гамлета" є водночас і текстом про чужі світи, причому метатекстуальність тут виявляється ускладненою, її розкодовування потребує врахування як фокусу і позиції спостерігача-коментатора, так і ефекту поліфонії, що створюється за рахунок того, що реципієнтові (принаймі, читачеві тексту) не завжди до кінця зрозуміло, наскільки позиції персонажа і автора твору збігаються чи суперечать одна одній.

Наступним, третім об'єктом міжсеміотичної метатекстуальності "Гамлета" є культурно-історичний контекст, тобто Шекспірова доба як текст. Події у "Гамлеті" відбуваються у середньовічній Данії, а не елизаветинській Англії, але саме цей факт створює необхідний контрастний фон, що дозволяє чіткіше побачити паралелі між текстом трагедії і пізньоренесансною дійсністю. Осмислення культурно-історичних реалій Шекспірової доби відбувається у "Гамлеті" на декількох рівнях і є основним імпліцитним змістом п'єси.

Четвертий об'єкт, на який спрямовано розгортання міжсеміотичного метатекстуального потенціалу "Гамлета", утворився внаслідок синтезу попередніх рівнів. Ним є семіотична площина "світ як текст". У результаті осмислення Шекспіром претекстового, контекстуального, онтологічного перетинів сформувалися ті загальні гносеологічні засади світосприйняття і принципи творчого світоперетворення, що втілились у "Гамлеті" в конденсованому вигляді. Інтерпретуючи пізньоренесансну дійсність, Шекспір не просто фіксував ті культурні практики і філософські ідеї, що склали духовно-інтелектуальний простір пізнього Відродження, але

II. Свіжий погляд на давні тексти

намагався відшукати загальнолюдські засади, на яких тримався ренесансний світ, так само як і проаналізувати ті сили, що його підточували. А отже, він занурювався у ті глибини, що були пов'язані з культурними і моральними універсаліями, з архетипами і сферою підсвідомого, тими підвалинами, що віками обумовлювали еволюцію західноєвропейської цивілізації. Тому саме цей план міжсеміотичного метатекстуального зв'язку опосередковує включення нових літературних проєкцій в метатекстуальний дискурс, що розгортається навколо Шекспірового "Гамлета" протягом уже чотирьох сторіч.

Необхідно відзначити, що усі визначені рівні метатекстуальності "Гамлета" надзвичайно тісно пов'язані й осмислювалися Шекспіром не у відриві один від одного, а цілісно, неподільно, монолітно, недискретно. А тому пізнання й осмислення одного рівня також має здійснюватися через пізнання й осмислення інших. Усі рівні є невід'ємними елементами Шекспірового світогляду, його свідомості. А отже, хоча з часом "Гамлет" і перетворився на самотійну реальність, такий собі Гераклітовий "самозростаючий логос", розглянута система метатекстових зв'язків залишається присутньою в тексті, так чи інакше впливаючи на нові інтерпретації.