

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ
КАФЕДРА АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЛІНГВОДИДАКТИКИ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

**на тему ГАМЛЕТІВСЬКА ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У СВІТОВІЙ
ПОЕЗІЇ II ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ: СПЕЦИФІКА
І ФУНКЦІЇ**

Виконала: студентка 2 курсу,
групи 8.0352-а-з
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.041 Германські мови
та літератури (переклад включно),
перша – англійська
освітньо-професійної програми
Мова і література (англійська)
Коба Інна Юріївна

Керівник: д. ф. н., проф. Торкут Н. М.

Рецензент: к. ф. н., доц. Васирина К. М.

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет іноземної філології

Кафедра германської філології і перекладу

Освітній рівень магістр

Спеціальність 035 Філологія

Спеціалізація 035.041 Германські мови та літератури (переклад включно),
перша – англійська

Освітньо-професійна програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

В.о. завідувача кафедри

Надточій Н.О.

«11» квітня 2023 року

**З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
КОБІ ІННІ ЮРІЇВНІ**

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра «Гамлетівська інтертекстуальність в
світовій поезії II пол. XX століття – початку XXI століття: специфіка і функції»

Керівник кваліфікаційної роботи Торкут Наталя Миколаївна, доктор
філологічних наук, професор, професор кафедри німецької філології,
перекладу та світової літератури

Затверджені наказом ЗНУ від «11» квітня 2023 року №516-с

2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи: «5» грудня 2022 року.

3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи: поетичні тексти з шекспірівською
інтертекстуальністю, наукові праці з теорії інтертекстуальності та
шекспірознавства.

4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити):

1) зібрати і систематизувати наукову інформацію щодо вивчення
інтертекстуальності; 2) спираючись на праці теоретиків літератури, виявити
функції та охарактеризувати основні типи інтертекстуальності; 3) окреслити
основні сфери культури та мистецтва, в яких відчутний вплив В. Шекспіра та
його трагедії «Гамлет»; 4) визначити основні вектори розвитку смислового
потенціалу гамлетівської інтертекстуальності в поетичних творах II половини
XX – початку XXI століть; 5) проаналізувати основні функції та з'ясувати
специфіку художнього втілення гамлетівської інтертекстуальності в
англомовних та українських поетичних творах.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи.

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Торкут Н.М., д. ф. н., професор	12.04.2023	12.04.2023
Розділ 1	Торкут Н.М., д. ф. н., професор	14.05.2023	14.05.2023
Розділ 2	Торкут Н.М., д. ф. н., професор	12.06.2023	12.06.2023
Розділ 3	Торкут Н.М., д. ф. н., професор	07.08.2023	07.08.2023
Висновки	Торкут Н.М., д. ф. н., професор	04.10.2023	04.10.2023

6. Дата видачі завдання «12» квітня 2023 року

КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи	Примітка
1	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	квітень 2023	виконано
2	Добір фактичного матеріалу	квітень 2023	виконано
3	Написання вступу	травень 2023	виконано
4	Написання теоретичного розділу	червень 2023	виконано
5	Написання практичного розділу	серпень 2023	виконано
6	Формулювання висновків	жовтень 2023	виконано
7	Проходження нормоконтролю	грудень 2023	виконано
8	Одержання відгуку та рецензії	грудень 2023	виконано
9	Захист	грудень 2023	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Магістрант _____

Коба І.Ю

Керівник роботи _____

Торкут Н.М.

Нормоконтроль пройдено _____

Веремчук Е.О.

РЕФЕРАТ

Дипломна робота – 81 стор., 117 джерел.

Об’єкт дослідження: поетичні тексти з гамлетівською інтертекстуальністю в літературі II половини XX– початку XXI століть.

Мета роботи: виявити специфіку художньої репрезентації гамлетівської інтертекстуальності в поетичних творах II половини XX – початку XXI століть, та окреслити основні функції інтертексту в художньому світі цих творів.

Теоретико-методологічні засади: поєднання принципів рецептивної естетики, яка розглядає літературні тексти в широкому контексті (Д. Лазаренко, Н. Торкут, Ю. Черняк), та теорії інтертекстуальності (Ю. Крістева, Р. Барт, У. Еко, М. Фуко, І. Савенко та ін.). Використовуються також здобутки сучасного шекспірознавства та порівняльний метод при аналізі інтертекстуальності.

Отримані результати: в сучасній поезії, як англійській, так і українській, частотність гамлетівської інтертекстуальності доволі висока, що спостерігається на рівні мотивному, образному і текстуальному. Аналіз сучасних поетичних текстів крізь призму компаративістики й теорії інтертекстуальності продемонстрував, що найбільш репрезентативними є наслідування мотивів, алюзії, ремінісценції, цитати, адже в них найбільш повно реалізується смислотворчий потенціал Шекспірового слова та ігрові інтенції авторів-постмодерністів.

Ключові слова: *компаративістика, Гамлет, інтертекстуальність, алюзія, ремінісценція, цитата, поезія, постмодернізм, гра*

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТІ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ	7
1.1 Теорія інтертекстуальності в аспекті діяльності	7
1.2 Функції та типи інтертекстуальності як об'єкт наукових дискусій	19
РОЗДІЛ 2 ШЕКСПІР ЯК ЦЕНТР ЗАХІДНОГО КАНОНУ ТА ДЖЕРЕЛО ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ	27
2.1 Вплив Шекспіра на культуру наступних епох	27
2.2 Гамлетівська інтертекстуальність	35
РОЗДІЛ 3 ГАМЛЕТІВСЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ У ПОЕЗІЇ: ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ СТАТУС	39
3.1. Поетична гамлетіана у фокусі аналітики: основні вектори і тематичні пріоритети	39
3.2 Гамлетівський інтертекст в зарубіжній поезії	47
3.3 Гамлетівська інтертекстуальність в сучасній українській поезії крізь призму літературної компаративістики	52
ВИСНОВКИ	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	70

ВСТУП

Найвизначніший шедевр світової літератури «Гамлет» В. Шекспіра протягом багатьох століть не лише незмінно привертає увагу читачів і широкого залу, але й стимулює творчі пошуки інших митців. Це і театральні режисери, які пропонують свої власні інтерпретації відомого сюжету Великого Барда, і художники, що втілюють шекспірівські образи в ілюстраціях і на полотнах, і кіномитці, зусиллями яких створено цілу низку екранізацій «Гамлета», кожна з яких є неповторною і цікавою «версією» цих визначних творів. Інтертекстуальний аспект вивчення творчості Шекспіра, зокрема його «Гамлета» – це дуже цікава для дослідження та аналізу тема, оскільки існує величезна кількість поетичних або прозаїчних творів, які відкривають нові аспекти бачення суті трагедії, характерів героїв п'єси відповідно до історичних періодів та соціально-політичних умов в які вони створювались. Зокрема, Ю. О. Дмитренко зазначає: «Шекспір є одним з найбільш цитованих авторів, твори якого є невичерпним джерелом алюзій та ремінісценцій. Його творчість є яскравим прикладом теорії інтертекстуальності “у дії”, адже творча спадщина драматурга вписує себе в історію людства, виступаючи одночасно у якості метатексту та претексту, і дає змогу довести, що текст не “помирає” після написання, а стає її невід'ємною частиною та продовжує розвиватися» [Дмитренко 2009, с. 236].

Особливим сегментом гамлетівського дискурсу (термін Ю. Черняка) постає гамлетівський інтертекст в літературі – сукупність художніх творів, автори яких звертаються до образів, мотивів, цитат із великої трагедії англійського геніального драматурга. Ця так звана гамлетівська інтертекстуальність заслуговує на поліаспектний філологічний аналіз, що й зумовило вибір теми нашого магістерського дослідження.

Актуальність обраної теми даної роботи зумовлена тим, що поява нових творів, які містять потужне відлуння гамлетівського дискурсу і

виступають його конститuentами, заслуговує на науковий аналіз, а існування теоретико-методологічної бази (теорія інтертекстуальності) відкриває цікаві перспективи осмислення поетикальних особливостей та культуро-творчого потенціалу трагедії «Гамлет» В. Шекспіра в мистецтві, зокрема, поезії наступних епох.

Важливим є те, що ця праця вписується у загальне річище шекспірознавчих досліджень, яким властиве зростання наукового інтересу до рецепції шекспірівських героїв у літературі більш пізнього часу (Б. Енглер, Н. Торкут, Ю. Черняк, Д. Лазаренко, Д. Москвітіна, К. Борискіна та ін.). Сьогодні спостерігається підвищена увага представників Українського Шекспірівського центру до вивчення рецептивного потенціалу творчості Великого Барда, про що свідчать чисельні праці таких науковців, як Т. Хитрова-Бранц, Г. Храброва, В. Марінеско, Б. Корнелюк та ін.).

Об’єкт дослідження: поетичні тексти з гамлетівською інтертекстуальністю в літературі II половини XX–початку XXI століть.

Предмет дослідження: типи і функції гамлетівської інтертекстуальності в англomовних і українських поетичних творах.

Мета роботи – виявити специфіку художньої репрезентації гамлетівської інтертекстуальності в поетичних творах II половини XX – початку XXI століть, та окреслити основні функції інтертексту в художньому світі цих творів.

На реалізацію мети спрямовано наступний перелік **завдань**:

1. зібрати і систематизувати наукову інформацію щодо вивчення інтертекстуальності;
2. дати характеристику основних понять і термінів теорії інтертекстуальності;
3. спираючись на праці теоретиків літератури, виявити функції та охарактеризувати основні типи інтертекстуальності;
4. окреслити основні сфери культури та мистецтва, в яких відчутний вплив В. Шекспіра та його трагедії «Гамлет»

5. висвітлити стан вивченості рецептивного потенціалу трагедії «Гамлет»;
6. визначити основні вектори розвитку смислового потенціалу гамлетівської інтертекстуальності в поетичних творах II половини XX – початку XXI століть;
7. проаналізувати основні функції та з'ясувати специфіку художнього втілення гамлетівської інтертекстуальності в англійських та українських поетичних творах.

Матеріалом дослідження обрано художні тексти англійських та українських поетів, а саме: поему К. Кавафіса «Король Клавдій», вірш Р. С. Гвінна під назвою «Шекспірівський сонет», поезію «Офелія» С. Кей, яка зіставляється з «Офелією» А. Рембо, однойменні поетичні твори «Гамлет» Л. Первомайського, «Гамлет» С. Голованівського, «Гамлет» З. Красівського, поема В. Стуса «Ця п'єса почалася вже давно», офеліївський триптих О. Забужко, зокрема, найменш вивчений вірш «Монолог Офелії»

Методи дослідження включають: описовий, що використовувався при створенні цілісної панорами наукового вивчення окресленої проблематики, дефінітивний, який сприяв теоретичній концептуалізації базових понять, метод аналізу і синтезу, що використовувався для структурування літературознавчих візій гамлетівського та офеліївського дискурсів, а також метод пильного читання. Основним став компаративний метод, необхідний для порівняння поетичних творів XX – XXI століть із їхнім текстовим першоджерелом.

Наукова новизна магістерської роботи полягає у тому, що в ній систематизовано великий обсяг наукової інформації з проблематики теорії інтертекстуальності, проаналізовано найрепрезентативніші мистецькі художні тексти, що генетично пов'язані з образами, мотивами і художніми тропами шекспірівської трагедії «Гамлет». Деякі поетичні твори, зокрема, «Шекспірівський сонет» Р. С. Гвінна (2023) та «Офелія» С. Кей (2023), вперше потрапляють у фокус дослідницької аналітики.

Теоретико-методологічна база роботи вибудовується на поєднанні принципів рецептивної естетики, яка розглядає літературні тексти в широкому контексті (Д. Лазаренко, Н. Торкут, Ю. Черняк), та сучасних методологій літературознавчого аналізу, зокрема, теорії інтертекстуальності (Ю. Крістева, Р. Барт, У. Еко, М. Фуко, І. Савенко та ін.) Важливим компонентом структурування третього розділу магістерської роботи стали шекспірознавчі праці вітчизняних та зарубіжних вчених, зокрема, Г. Горенок, С. Еванс, Л. Едвардз, І. Карр, Л. Коломієць, М. Лановик, З. Лановик, Д. Лазаренко, Н. Лебединцевої, Г. Мельник, Н. Торкут, Е. Фрейзер, Л. Чередник, Ю. Черняка, Б. Шалагінова, Е. Шовалтер та ін.).

Практична значущість роботи полягає у тому, що наукові спостереження можуть бути використані при викладанні курсів з історії зарубіжної літератури Середніх віків та Відродження, сучасної української та зарубіжної літератур, теорії літератури, та спецкурсів з творчості В. Шекспіра.

Структура і обсяг роботи. Магістерська робота загальним обсягом 80 стор. (обсяг основного тексту 69 стор.) складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (117 джерел) та анотації.

РОЗДІЛ 1

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТІ ЛІТЕРАТУРНОГО ТВОРУ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ

1.1 Теорія інтертекстуальності в аспекті діяльності

Аксіоматичним є твердження про те, що кожний письменник спирається на літературно-художній досвід, створений його попередниками. Так, приміром, в творах Середньовіччя обов'язково присутні елементи Святого Письма, а ренесансні тексти несуть на собі відбиток впливу античності. В літературі доби постмодернізму високою є питома вага «чужого слова» в авторських художніх творах, для яких характерні такі риси, як «цитатне мислення», колажність або центонність (залучення до наративу фрагментів чи окремих елементів твору, створених іншим митцем-попередником автора). Тож цілком закономірно, що коли наявність тексту попередньої літературної традиції у тексті новому стала не спорадичним явищем (модусною ознакою), а атрибутом, показником естетичної норми, за якою відчувається й інтелектуалізм митця, й установка на гру з читачем, то це явище привернуло до себе увагу науковців.

У другій половині ХХ століття французькі постструктуралісти розпочали системне і поліаспектне вивчення цього мистецького феномену, який з легкої руки Ю. Крістєвої назвали «інтертекстуальність» (від лат. *inter* – між і *textum* – тканина, зв'язок, будова; тобто, *intertextum* – «вплетене всередину»). Основи вивчення феномену текстової взаємодії були закладені ще у 1920-ті роки у працях так званих «представників ОПОЯЗУ», тобто перших структуралістів на теренах Радянського Союзу, – літературознавців В. Виноградова, Ю. Тинянова, В. Жирмунського, Б. Ейхенбаума та М. Бахтіна. Про це детально пише сучасна українська дослідниця Жулинська [Жулинская 2006].

Інший вчений з цього кола інтелектуалів, більшість з яких зазнали репресій від радянської тоталітарної системи, М. Бахтін у праці «Проблеми змісту, матеріалу й форми у словесній художній творчості» (1924) акцентував увагу на тому, що нові тексти з'являються на основі попередніх літературних традицій та напрямів. Він назвав це діалогічністю, під якою запропонував розуміти «складні взаємовідносини тексту (предмету вивчення й обмірковування) й створюваного обрамляючого тексту, в якому й реалізується думка вченого, котра пізнає та оцінює. Це зустріч двох текстів – готового та реагуючого тексту, що створюється, отже, зустріч двох авторів» [Бахтин 1979, с. 407–408].

М. Бахтін, розвиваючи концепцію діалогізму, у наступних своїх працях послуговується словосполученням «чуже слово», під яким він розуміє «будь-яке слово будь-якої людини, що було сказане чи написане на своїй або чужій мові, тобто будь-яке не своє слово. У цьому розумінні всі слова (вислови, мовні та літературні твори), окрім моїх власних, є чужим словом. Я живу у їх світі. І все моє життя є орієнтацією у цей світ, реакцією на чужі слова (нескінченно різноманітною реакцією), починаючи від їх засвоєння й закінчуючи засвоєнням багатств людської культури» [Бахтин 1979, с. 348].

Втім, у концепції Бахтіна було й чимало опонентів, які не поділяли бахтінське бачення природи діалогічності: зокрема, А. Жолковський вважав діалогічність «несвідомим бунтом» проти класиків, який набуває у письменника «форми мимовільного викривлення його спадщини – творчої очистки» [Жолковський 1994, с. 29]. Як бачимо, тут імператив митця зводиться до полеміки, а не «духовного єднання», яке вбачав у використанні «чужого слова» М. Бахтін.

Ще однією ідеєю Бахтіна, яка є вкрай важливою для нашої магістерської роботи, є ідея «контекстів розуміння», яку вчений детально проаналізував у своїй останній праці «До методології літературознавства», де він протиставив «близький контекст» розуміння й «далекий контекст» [Бахтин 1976, с. 35]. На думку науковця, один текст одночасно належить двом різним контекстам –

своєму часу та «міфопоетичній моделі світу», а це, в свою чергу, передбачає два підходи до вивчення художнього тексту – історико-культурний та міфопоетичний. Вчений стверджує, що «немає меж діалогічному контексту, він прямує у безмежне минуле й безмежне майбутнє» [Бахтин 1976, с. 36].

У творчому діалозі народжуються смисли, які ніколи не залишаються усталеними (раз та назавжди завершеними), які завжди будуть змінюватися. Тож і для сучасності не втратила гострої актуальності думка, що діалогічні відносини, які включають в себе «чуже слово», неправомірно обмежувати полемікою, бо, перш за все, це сфера духовного єднання людей, їхньої «згоди», яка багата різновидами та відтінками [Бахтин 1976, с. 39].

Бахтінське розуміння тексту як одиниці діалогу автора з усією попередньою та сучасною йому культурою, репрезентоване й розвинене у низці його праць, зокрема, у «Проблемах змісту, матеріалу й форми в словесній художній творчості» [Бахтин 1975. с. 67–89], було розвинуте естонським структуралістом, засновником Тартуської семіотичної школи, Ю. Лотманом. У своїх дослідженнях Ю. Лотман писав про принципову багатоскладовість будь-якої комунікації, про ноосферу як об'єднання текстів у загальнолюдську культуру чи семіосферу, де структура тексту виступає не стільки цілісною побудовою, скільки продуктом динамічної взаємодії інтерференції декількох структурних принципів, яка надає процесу творення та сприйняття текстів непередбачуваний характер.

Вчений вважав, що «текст взагалі не існує сам по собі, він неминуче включається у який-небудь (історично реальний або умовний) контекст ... Та історико-культурна реальність, яку ми називаємо “художній твір”, не вичерпується текстом. Сприйняття тексту, відірване від його позатекстового “фону”, є неможливим. Навіть у тих випадках, коли для нас такого фону не існує (наприклад, сприйняття окремого пам'ятника цілком чужої, незнайомої нам культури), ми насправді антиісторично проектуємо текст на фон наших сучасних уявлень, по відношенню до яких текст стає витвором мистецтва» [Лотман 2002, с. 213].

Втім, як бачимо, всі представники радянського літературознавства, які вивчали інтеракцію «свого» і «чужого» в літературному тексті вели мову про діалогічність та/або взаємодію. Сам термін «інтертекстуальність» вводить у науковий обіг у 1967 році французька дослідниця болгарського походження, відомий теоретик постмодернізму Юлія Крістева.

Ю. Крістева у своїй статті «Бахтін, слово, діалог і роман» (1967) визначала інтертекстуальність як текстуальну взаємодію, яка відбувається усередині окремого тексту: «Для означаючого суб'єкту – це поняття, яке буде ознакою того способу, яким текст прочитує історію літератури й вписується до неї» [Крістева 1995, с. 96]. Як бачимо, вона акцентує увагу на рецептивному аспекті феномену інтертекстуальності щодо попередньої традиції і репрезентативному щодо власної самоідентифікації.

Варто наголосити, що генетично теоретичні позиції Ю. Крістевої, як визнавала сама дослідниця, походять від здобутків вищезгаданого Михайла Бахтіна, геніального філолога, який за часів сталінського режиму відчув всю жахливу потужність політичних репресій. Теорія поліфонічності М. Бахтіна ґрунтувалася на апріорному визнанні існування широкого соціокультурного контексту діалогу. Згідно з його концепцією, «діалог – внутрішня рухлива сила буття розумної людини. Бути – означає спілкуватися діалогічно... Усе – засіб, діалог – ціль. Уся культура <...> є діалогічною як результат осмислених діалогів адресантів із адресатами, авторів з читачами, сучасників з попередниками і, нарешті, “діалогів” суб'єкту зі світом...» [Бахтин 1976, с. 24-25].

Українська дослідниця М. Шаповал, яка детально вивчала кореляцію концепцій Ю. Крістевої і М. Бахтіна, дійшла висновку, що спільним для обох вчених є те, що їх цікавила взаємодія «свого» і «чужого» слова, художнє втілення «чужого як свого». Втім, якщо М. Бахтін визнає існування полілогу суверенних суб'єктів, то Ю. Крістева практично нівелює роль суб'єкта і вибудовує власну теорію на основі діалогу текстів і дискурсів [Шаповал 2013, с. 4].

Цю розбіжність у пріоритетності когнітивно-естетичних джерел самого феномену інтертекстуальності можна вважати, як думається, похідною від специфіки мислення. Для Крістєвої очевидним є розпад суб'єкта, спричинений теорією «смерті автора» Ролана Барта. Якщо культура доби модернізму прагнула віднайти абсолютно нові форми художнього вираження, створити унікальні в своїй самотності літературні зразки, то криза модернізму призвела до усвідомлення неприпустимості ігнорування досвіду попередників і стимулювала письменників повернутися до творчого переосмислення традицій. Саме це переосмислення й стало однією із важливих особливостей нового літературного напрямку – постмодернізму.

Для цієї стадії розвитку світової літератури, за словами Ю. Крістєвої, «Будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст є продукт увібрання й трансформації будь-якого іншого тексту» [Крістєва 1995, с. 99]. Дослідниця сприймає інтертекст не як зібрання чужих цитат, літературне слово для неї – «це місце перехрещення (перетинання) текстових площин, ... діалог різних видів письма» [Крістєва 1995, с. 108].

Прикметно, що «літературне слово» дослідниця вважає «місцем перетину текстових площин», «діалогом різних видів письма»; одна з площин -горизонтальна – «слово в тексті водночас належить і суб'єкту письма, і його отримувачу», інша ж – вертикальна – «слово в тексті орієнтовано відносно сукупності інших літературних текстів – більш ранніх або сучасних». З огляду на це, кожний текст постає як «мозаїка цитат, поглинання та трансформацію якого-небудь іншого тексту» [Крістєва 2003, с. 72].

Як стверджують відомі українські теоретики літератури Р. Гром'як і Ю. Ковалів, для Ю. Крістєвої, інтертекстуальність «не є навмисним цитуванням, а радше пояснюється як його можливий простір, вірогідні літературні, побутові, наукові дискурси “цитатної літератури”». [Літературознавчий словник-довідник 2007, с. 309].

Подальше осмислення феномену інтертексту відбувається у працях О. Ронена, К. Леві-Сросса, Р. Якобсона, Р. Барта, М. Фуко, У. Еко, які вносять

вагомий внесок у розробку теорії інтертекстуальності. Вищезгаданий теоретик постструктуралізму Р. Барт: Текст – це цитата, винесена за лапки” [Барт 1989, с. 486], «текст існує лише в силу міжтекстових відносин, в силу інтертекстуальності» [Барт 1989, с. 428].

Наступне, так зване канонічне формулювання: Р. Барта набуло широкого розповсюдження у літературознавчих колах і стало загальноприйнятим у науковому дискурсі: «Кожний текст є інтертекстом; інші тексти присутні на різних рівнях у більш-менш знайомих формах: тексти попередньої культури й тексти наявної культури. Кожний текст являє собою нову тканину, зітану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, ритмічних структур, фрагменти соціальних ідіом і таке інше – всі вони поглинуті текстом й перемішані в ньому, оскільки завжди до тексту й навколо нього існує мова. Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту, інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел й впливів; вона являє собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна виявити, несвідомих та автоматичних цитат, які подаються без лапок» [Современное зарубежное литературоведение 1999, с. 218].

Німецькі вчені У. Бройх, М. Пристер і Б. Шульте-Мідделіх, які опублікували колективну збірку «Інтертекстуальність: форми та функції» (1985), вивчали проблему функціонального значення інтертексту. На їхню думку, слід чітко розмежовувати інтертекстуальність як літературний прийом, який свідомо використовується письменником для створення певного естетичного, смислового чи ігрового ефекту, та як несвідоме використання елемента художньої традиції, успадкованої автором як спадкоємцем і творцем культури. Друге, суто постструктуралістське розуміння інтертекстуальності як фактору своєрідного колективного несвідомого, характеризує письменницьку творчість як процес, що не залежить від його волі чи цілеспрямованої інтелектуальної праці.

Таким чином, інтертекстуальність може виступати як творча інтенція, свідомо запрограмована автором тексту, і як креативна діяльність, що має

несвідомий характер. Ідентифікувати характер інтертекстуальності (тобто визначити, був введений компонент «чужого тексту» свідомо, чи став результатом інтуїтивного й неусвідомленого наміру) можна інколи за допомогою вивчення біографічного контексту митця, його лектури, епістолярію, діаріушів, інтерв'ю тощо.

Ще одним аспектом, який детально досліджується фахівцями з теорії інтертекстуальності, функції інтертексту. По-перше, інтертекстуальність завжди виступає одним із засобів текстотворення, адже на засадах вже відомих текстів чи певних елементів, які зазвичай є впізнаваними, створюється новий авторський текст. Нагадаємо, що свого часу ще Ю. Лотман наголошував, що будь-який текст є водночас «генератором нових змістів і конденсатором культурної пам'яті» [Лотман 1996. с. 21].

По-друге, це здатність інтертексту формувати певний рецептивний ефект, зумовлений впізнаванням, пригадуванням, створенням певних асоціативних ланцюжків у свідомості читача. Французький постструктураліст Л. Женні, послідовник Р. Барта, наголошував: «Властивість інтертекстуальності – це введення нового способу читання, який підриває лінеарність тексту. Кожна інтертекстуальна відсилка – це місце альтернативи або продовжувати читати текст і бачити лише фрагмент, який не відрізняється від інших, або ж повернутися до тексту-джерела, застосовуючи свого роду інтелектуальний анамнез, у якому інтертекстуальна відсилка виступає як зсунутий елемент» (цит. за [Руднев 1999, с. 115]).

На думку відомого теоретика літератури М. Ямпольського, функції інтертекстуальності в художньому тексті полягають у наступному:

1. введення інтертекстуальних відношень дозволяє інтегрувати в новий текст деяку думку чи конкретну форму представлення думки;
2. міжтекстові зв'язки створюють вертикальний контекст твору, у зв'язку з чим він набуває неодномірність сенсу;

3. інтертекст створює подобу тропеїчних відносин на рівні тексту, а інтертекстіалізація виявляє свою конструктивну, текстоутворюючу функцію [Ямпольский 1993, с. 408].

Сучасна українська дослідниця Т. В. Саяпіна, зосереджує увагу на «двоспрямованості явища інтертекстуальності, яка реалізує себе, по-перше, як авторський підхід до створення художніх текстів (що полягає не тільки в засвоєнні, а й у запереченні літературного й – ширше – культурного досвіду) і, по-друге, як читацька установка на рецепцію тексту з урахуванням тих багатомірних зв'язків з літературним і культурним середовищем, у яких цей текст перебуває. Оскільки актуалізація будь-якого набору культурних кодів при читанні твору можлива лише за умови високої ерудованості читача, наявності в нього знань про попередні тексти, до читача висувається вимога бути своєрідною «інтертекстуальною енциклопедією» [Саяпіна 2004, с. 63].

Прикметно, що про двоспрямованість інтертекстуальності писала і Ю. Кристева у своїй праці «Бахтін, слово, діалог і роман». На думку французької дослідниці, інтертекстуальність виявляється в тому, що статус слова визначається горизонтально (слово належить суб'єкту письма та його реципієнту) і вертикально (слово орієнтовано по відношенню до інших текстів). Реципієнт також включається у «дискурсний універсум книги», зливаючись з іншим текстом. В процесі сприйняття тексту горизонтальна вісь (автор – читач) і вертикальна (текст – контекст) співпадають: будь-який текст є таке перехрещення двох текстів, де можна прочитати як найменше ще один текст. Таким чином, слово – це не тільки медіатор, а ще й регулятор дискурсу [Кристева 1995, с. 102].

Німецький дослідник Г. Вайзе наголошує на існуванні так званих мозаїк текстів, за якими «приховується» основний текст. Часто текст є подібним до такої інтелектуальної гри, як «пазл», у якій читач має із розрізнених фрагментів скласти цілісну картину [Weise 1997, с. 45]. Суголосною є і думка Р. Барта, який визначав художній текст як «ехокамеру», що створює стереофонію із зовнішніх звуків [Barthes с. 78]. Подібною постає і

метафорична кваліфікація, яку пропонує М. Ріффатер вбачав у тексті «ансамбль пресуппозицій інших текстів» [Riffaterre 1979, с. 496]. Солідаризуючись із вищевикладеною візією тексту, У. Еко пропонує розглядати його як «інтертекстуальний діалог» [Эко У 1996, с. 311], а Ж. Женет як палімпсест, через який оприявнюються численні попередні тексти [Genette 1982, с. 63]. Таким чином, можна виокремити ще одну – третю – функцію інтертекстуальності – створення загального простору культури або спільного поля смислів, ідей, образів, мотивів, які постійно оновлюються і набувають нових абрисів.

У цьому контексті слід згадати, що ще Р. Барт, як один з основоположників наукового дискурсу інтертекстуальності, пропонував розглядати як різновид інтертекстуального зв'язку не тільки вплив пізніших текстів на специфіку рецепції попередніх, але й на особливості «життя» нарративу у художніх явищах, появу яких він стимулював: «до явища, яке прийнято називати інтертекстуальністю, треба включити тексти, що виникають після твору: джерела тексту існують не тільки до тексту, а й після нього» (цит. за [Постмодернизм 2001, с. 334]).

Останнім часом і поняття інтертекстуальності і широке розмаїття його різновидів все частіше потрапляє у поле зору української філологічної науки. В цьому контексті варто звернути увагу на характер репрезентації феномену інтертекстуальності у довідникових та навчальних джерелах, а також на здобутки вітчизняних літературознавців та лінгвістів.

Стосовно першого зі згаданих аспектів зазначимо, що у всіх відомих нам новітніх довідникових джерелах обов'язково наявне поняття інтертекстуальність, яке кваліфікується як міжтекстове співвідношення різних літературних творів. На думку авторів-укладачів «Літературознавчого словника-довідника», сутність інтертекстуальності полягає у тому, що у новому літературному творі згадуються або відтворюються інші твори або їхні елементи через цитування, алюзії, ремінісценції, пародіювання та ін., а також у явному наслідуванні чужих стильових властивостей і норм – окремих

письменників, літературних шкіл і напрямів (тут мають місце всі різновиди стилізації) [Літературознавчий словник-довідник 1997, с. 369].

У авторитетному виданні «Лексикон загального та порівняльного літературознавства» запропоновано дефініцію спорідненого поняття «інтертекст», під яким запропоновано мати на увазі «універсальний текст, що є наслідком текстуальної реальності і, у свою чергу, матеріалом та причиною появи нових текстів» [Лихоманова 2001. с. 233-234].

Щодо українських літературознавців, які зробили внесок у теорію інтертекстуальності, то тут варто згадати імена вже процитованої в цій роботі Т. Гребенюк, а також М. Шаповал, Л. Біловус, П. Іванишина та ін.

М. Шаповал у своїй докторській дисертації «Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі» (2010) критично осмислює постструктуралістську концепцію, і доходить наступного висновку: «Говорити про функціонування інтертекстуальності у творах художньої літератури слід, насамперед відмежувавшись від бартівського широкого трактування цього явища, від його концепції “інтертекстуальності без берегів”, оскільки за такого підходу передбачається вільна гра текстів та ігнорується авторська інтенція, тобто у постструктуралістських теоріях інтертекст “не функціонує”, а розчиняється у нескінченності текстового простору. Якщо ж розглядати це явище і з боку автора, і з боку читача, у його креативних та рецептивних компетенціях, то відкриваються ширші можливості для цікавих спостережень над міжтекстовими взаємодіями, які збагачують твір новими смислами і сприяють глибокому розкриттю творчого задуму, що, на нашу думку, є вагомим підставою для використання інтертекстуального підходу у літературознавстві» [Шаповал 2010, с. 13].

Важливим для сучасного наукового дискурсу постає, на нашу думку, запропонована українською дослідницею характеристика інтертекстуальних відношень за шістьма якісними критеріями, що вказують на їхню інтенсивність:

1. референційність вказує, що відношення між текстами є тим більш інтенсивними, чим більш один текст тематизує інший, розкриваючи його специфічність;

2. комунікативність означає міру усвідомлення інтертекстуального зв'язку між автором і реципієнтом, міру його інтенційності;

3. авторефлексивність виявляє те, що автор не лише відверто і свідомо маркує іншотекстові включення, але й пояснює обумовленість їхньої присутності;

4. структуральність визначає, якою мірою інтеретекст стає основою для нового цілого тексту;

5. селективність (вибірковість) уточнює міру виразності та показовості запозичення в новому контексті;

6. діалогічність окреслює характер нової контекстуалізації запозиченого фрагмента, міру його дистанційованості або асимільованості щодо нового контексту [Шаповал 2009, с. 63].

П. Іванишин, у статті «Теорія інтертекстуальності: спроба розрізнення» детально розглядає концепції різних вчених, які вивчали інтертекстуальність, при цьому він пропонує розмежовувати два види міжтекстової взаємодії. Постструктуральний тип вчений вважає «контroversійним та малопродуктивним у сфері тлумачення художньої дійсності)», а другий - літературознавчий кваліфікує «як власне науковий, герменевтично вивірений та інтерпретаційно продуктивний» [Іванишин 2013. с. 53]. Згідно з його концепцією, представники першого типу (Ю. Крістева, Р. Барт та ін) під текстом розуміли «не сказане у творі, а те, що “сказалось” у ньому незалежно від авторської свідомості й волі – “вся недиференційована маса культурних сенсів, всотана твором, але ще не підпорядкована його телеологічному завданню”... При цьому автор тексту перетворювався на порожній простір несвідомої інтертекстуальної гри. Замість поняття автора постмодерністами запроваджувалось поняття скриптора (деперсоналізованого записувача), що дозволяє всім дискурсам у творі заговорити власним голосом, створюючи

багатовимірний простір тексту (Р. Барт) чи сферу безкінечної субститутивної гри (Ж. Дерріда)» [Іванишин 2013, с. 55]. Вчений вважає, що постструктуралісти акцентують увагу на читачеві, котрий перетворюється в процесі рецепції творів на анонімного користувача мовою, який насолоджується вичитуванням – впізнаванням – розкодуванням інтертекстів різних рівнів.

Згідно з концепцією П. Іванишина, представники другого типу, до яких він відносить польських вчених З. Мітосек та Я. Славінського, вбачають в інтертекстуальності свідомо використовуваний авторами літературний засіб. «На думку польської авторки, – пише П. Іванишин, у цьому випадку йдеться про “обіграння текстів, стилів, поетик, яке зумовлює семантичні ефекти, пов’язані з подвійним мовленням: з діалогом, повторенням, імітацією й залученням того, що вже було сказане й що існує в мистецькій та культурній традиції як поле безнастанних співвіднесень та застосувань”». Звичайно, всі письменники, як фахові читачі, занурені у процес читання, однак з цього читання вони вибирають лише ті фрагменти, що «мають якесь особливе значення». Бо література, слушно застерігала З. Мітосек, – не лише «склад зужитих форм чи використовуваних традицій», а й «сфера цінностей (позитивних і негативних)». Так трактована свідомо інтертекстуальність, позбуваючись постструктуральних сумнівностей, набуває теоретичної легітимації у сферах структуралізму, семіотики, герменевтики й феноменології (цит. за [Іванишин 2013, с. 59]).

Заслуговує на увагу висновок П. Іванишина, що «Найбільш продуктивною і системною, в буттєво-історичному сенсі, варто вважати ту концепцію міжлітературного діалогу, котра вивчає взаємовідносини між творами на різних герменевтичних рівнях літературного твору: 1) текстуальному (зв’язки на рівні зовнішньої форми – художніх мови і мовлення); 2) ейдологічному (діалог на рівні внутрішньої форми – системи образів, образної дійсності); 3) змістовому (на рівні змістового значення – ідей,

тем, проблем, конфліктів, пафосу та ін.) і 4) смислового (на рівні смислових концептів, надзмістового значення)» [Іванишин 2013, с. 59].

Отже, підсумовуючи наведену в цьому підрозділі інформацію, можна стверджувати, що в найбільш широкому розумінні терміну, інтертекстуальність притаманна усім художнім текстам і виступає іманентною характеристикою літературної творчості як такої.

1.2 Функції та типи інтертекстуальності як об'єкт наукових дискусій

Однією із дискусійних проблем сучасної теорії інтертекстуальності виступає розмежування понять «інтертекстуальність» та «інтертекст». Одні науковці їх ототожнюють (Н. Лихоманова), інші ж вважають, що інтертекст – це наявність одного тексту в іншому, а інтертекстуальність охоплює різноманітні естетичні явища, які виникають на підставі інтертексту [Іванишин 2003, с. 56]. Поняття «інтертекстуальність» зазвичай використовується в розширеному, рідше – у вузькому значенні. Втім, незмінним для обох типів використання залишається констатація того факту, що текст літературного твору певною мірою залежить від текстів попередників, тобто є «реакцією» на попередні тексти, і сам у свою чергу має вплив на інші тексти [Коптілов 2002, с. 53-55]. Таким чином, поняття інтертекстуальність є більш широким та універсальним.

Наступною проблемою, що тривалий час була предметом гострої наукової полеміки можна вважати визначення характеру міжтекстуальних зв'язків. У теорії інтертекстуальності композиційна побудова творів визначається взаємодією актів «створення і відтворення текстів, тобто власне тексту і його внутрішнього метатексту» [Фатеева 2000, с. 100]. На думку дослідниці, варто розмежовувати два функціональні різновиди текстів: прототекст і метатекст (первинний/вторинний, базовий/похідний). Під

метатекст мається наувазі «текст про текст», або ж текст, який певним чином пояснює та інтерпретує смисл прототексту, під яким мається на увазі «базовий текст, з опорою на який утворюється метатекст» [Фатеева 2007, с. 26].

Інший погляд на класифікацію типів міжтекстових взаємозв'язків запропонував свого часу французький теоретик літератури Ж. Женетт. У своїй праці «Палімпсести: Література в другому ступені» (1982) він виділив п'ять типів:

1) інтертекстуальність як «співприсутність» в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат і т.д.);

2) паратекстуальність як відношення тексту до свого заголовка, післямови, епіграфа і т.д.;

3) метатекстуальність як коментуюче і часто критичне посилення на свій передтекст;

4) гіпертекстуальність як висміювання і пародіювання одним текстом іншого;

5) архітекстуальність, під якою розуміється жанровий зв'язок текстів (цит. за [Ильин 1996, с. 219]).

Третім об'єктом наукових дискусій в сучасній теорії інтертекстуальності виступає проблема опису узагальнених варіантів інтертекстуальних зв'язків, при якому використовують то термін «види інтертекстуальності», то термін «типи інтертекстуальності», то словосполучення «проявами інтертекстуальності». Коли йдеться про останній, то слід визнати, що цей прояв може бути як навмисне застосованим автором прийомом наслідування представника попередньої літературної традиції, так і несвідомим. Оскільки саме слово «прояв» інколи виглядає як стилістично некоректне, коли йдеться про навмисний авторський прийом, то слідом за Д. Кузьменко, вживаємо словосполучення «засіб інтертекстуальності» [Кузьменко 2008, с. 347].

Серед проявів інтертекстуальності, спираючись на здобутки сучасної теорії літератури, слід розрізняти: запозичення і переробка тем та/чи сюжетів; явне або приховане цитування; переклад; плагіат; алюзія; парафраза;

наслідування; пародія; інсценування; екранізація; використання епіграфів; ремінісценція. Ці прояви існували протягом багатьох віків, але особливої популярності й частотності вони набули в епоху постмодернізму.

Сучасні вчені виділяють різні форми інтертекстуальності. Так, А. Паско розмежовує три види інтертекстуальності: імітаційну, опозиційну та алюзивну [Pasco 2002, с. 3]. Останній вид, за словами дослідника, іноді невірно інтерпретують, у той час як він є надзвичайно важливим, адже алюзія, натякаючи на «зовнішній» текст, виявляє внутрішній світ персонажів, автора та й самого читача. Значно ширший перелік пропонує В. Хайнеман, який розмежовує:–цитати, натяки, парафрази, текстові колажі, пародії [Хайнеман 1999, с. 60].

Більш широке розуміння поняття інтертекстуальності (не просто як свідомого стилістичного прийому, а як іманентної властивості тексту) породжує й більш розлогі типології самого феномену. Так, наприклад, українська дослідниця С. Авраменко стверджує, що серед таких типів інтертекстуальності, як інтерсуб'єктивність, пародія, цитатія, стилізація, переклад, ремінісценція, прецедентні тексти, алюзія, натяк, вертикальний контекст, метатекст, текст у тексті, текст про текст, має бути також і автоматичне письмо, адже інтерпретація твору, написаного у такій техніці, «цілковито залежить від фонових знань читача» [Авраменко 2010, с. 18].

Отже, спираючись на концепції вищезгаданих науковців, вважаємо за доцільне запропонувати розгорнуту характеристику кожного із типів, що дозволить аргументовано кваліфікувати певний прояв (тип) шекспірівської інтертекстуальності в поетичному гамлетівському дискурсі.

Найбільш впізнаваним є такий вид інтертекстуальності як цитата. Цитатія чужого тексту виступає засобом зображення реальності, й одночасно способом її осягнення. Інколи цитата, як засіб опису й оцінки, заміняє собою авторське слово і стає одним із способів осмислення ситуації, яка роздвоюється: на одномиттєве бачення персонажем і літературну інтерпретацію [Савенко 2005, с. 222].

Цитата завжди експлікує зв'язок між авторською мовою і мовою чужою, створюючи особливу специфіку читацького сприйняття, адже твір ніби складається із фрагментів, які можуть сприйматися на різному рівні і здатні тлумачитися за різними критеріями: загальне враження від одних, пропуск фрагментів інших, акцентування на значенні третіх.

Очевидно, що більшість цитат, використовуваних у літературно-художніх текстах, не атрибутовані. Одним із способів маркування цитати є лапки, завдяки яким вона легко розпізнається, а її значення розширюється. При цьому, парадокс будь-якої цитати, на думку Д. Грюнбайн, в тому, що вона відмічає прогалину у власному просторі виразу, заповнюючи цю пустоту і вживаючись у ній контрастом з текстом в цілому [Грюнбайн 2004, с. 302-303]. Отже, цитата як правило, створює діалогічність тексту і тим самим забезпечує продуктивний рух смислів в рамках певного художнього простору.

Цитати здатні вказувати на присутність авторської позиції, але одночасно вони є засобом вираження цієї позиції. Цитата націлена на впізнавання читачем знайомого більшості загалу художнього твору. Н. А. Фатеева пропонує типологізувати цитати за ступенем їх відносин до початкового тексту:

- цитата з точною атрибуцією та тотожним відтворенням зразка.
- цитата з точною атрибуцією, але не тотожним відтворенням зразка.
- атрибутована перекладна цитата, яка у перекладі ніколи не може бути буквальним повтором оригінального тексту.
- перекладна цитата, яка може розкриватися посиланням автора в тексті елементів або коментаря, таким чином, з власне тексту вона переводиться в ранг метатекста.
- цитата, атрибуція якої нагадує загадку і передбачає звукову розшифровку.
- цитата з точною атрибуцією, якій протистоять цитати з розширеною атрибуцією [Фатеева 2007, с. 25-36].

Іншим власне інтертекстуальним елементом постає алюзія (лат. *allusio* – жарт, натяк), яка сприяють актуалізації міжтекстових зв'язків. Більшість літературознавчих словників-довідників та енциклопедій пропонують дуже загальне визначення алюзії, що спричинює складність кваліфікації цього різновиду. Приміром, «Літературознавчий словник-довідник» дає таку дефініцію: алюзія – художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу, а також історичної події з розрахунку на ерудицію читача, покликаного розгадати закодований зміст [Літературознавчий словник-довідник 1997, с. 30]. Літературознавча енциклопедія – «Лексикон порівняльного та загального літературознавства» – подає наступне визначення: алюзія – це «художньо-стилістичний прийом використання автором у тексті лаконічного натяку, відсилання до певного літературного джерела» [Лексикон порівняльного та загального літературознавства 2001, с. 21].

Як різновид натяку розглядає феномен алюзії А. Тютенко, на думку якого, цей натяк є посиленням через відповідний знак (що може належати до будь-якої семіотичної системи) на певний культурний денотат. Той чи інший сегмент тексту можна зарахувати до класу алюзій, якщо він відповідає низці критеріїв, за якими він має:

- 1) бути по своїй суті натяком, тобто базуватися на подібності денотату, який позначається в тексті-матриці, до первісного денотату в тексті-джерелі (на відміну від прямого згадування реалій);
- 2) базуватися на спільних фонових знаннях адресанта та адресата, а об'єкт референції має належати до категорії культурних знаків (на відміну від більшості міжособистих натяків, гри слів та переважної більшості метафор);
- 3) при використанні завжди зберігати зв'язок з первісним денотатом та/або джерелом алюзії (на відміну від ідіом), тобто денотат або джерело алюзії мають зберігати актуальність у певній культурі протягом тривалого часу;

- 3) цілеспрямовано використовуватися адресантом для прирощення основного, передньопланового змісту тексту та досягнення запланованого комунікативного ефекту, а не бути наслідком таких асоціацій, які випадково виникають в адресанта та не належать до змісту повідомлення (на відміну від ремінісценції та реакції на двозначність);
- 4) при використанні не супроводжуватися авторськими поясненнями або розшифровкою, зазначенням джерела (на відміну від цитат), а також не позначатися жодними графічними або метатекстуальними маркерами [Тютенко 2000, с. 8].

В контексті нашого дослідження необхідно розрізнити поняття «цитатація» і «алюзія». Якщо цитату можна визначити як свідому, дослівну передачу чужого тексту (тобто – відкрите посилання), то алюзивне цитування не підпорядковується законам наукового цитування, тут автор часто навмисно не вказує джерело цитованого тексту, а свідомо обіграє його, пристосовуючи до потреб реалізації власної прагматичної настанови. Тобто, алюзію можна визначити як авторське перетворення класичної цитати. Цитату можна вважати різновидом алюзії, якщо для її розуміння потрібні певні зусилля та наявність відповідних знань; вона повинна модифікувати семантику тексту, в якому зустрічається, за рахунок асоціацій, пов'язаних з текстом-джерелом [Фатеева 1998, с. 29].

Іншим типом інтертекстуальності постає ремінісценція (лат. *reminiscentia* – спогад), яка на відміну від цитати, відтворює джерело не дослівно, але виступає як його відгомін, слід. Як правило, зберігаються деталі, стилістичні особливості широковідомого твору, що розпізнаються читачем, нагадуючи про якісь культурні події чи явища, актуалізуючи в пам'яті прочитане. Таким чином, під цитатою розуміється дослівне відтворення частини тексту іншого автора; а ремінісценція – це «перекладання» чужого тексту, що є результатом «безсвідомої дії творчої пам'яті» [Кузьміна 2004, с. 98]. Отже, ремінісценцію слід розглядати і як прояв несвідомого алюзивного зв'язку, і як окремий різновид інтертекстуальності,

Н. Фатеева виділяє паратекстуальність, або відношення тексту до свого заголовка, епіграфу, післямови [Фатеева 2000, с. 25-36]. Так, зокрема, існують цитати-заголовки. Як і будь-яка цитата, назва може бути або не бути атрибутованою, але ступінь впізнаваності неатрибутованого заголовка завжди вище, ніж просто цитати, оскільки вона виділена з вихідного тексту графічно.

Заголовок містить у собі програму літературного твору і ключ до його розуміння. Формально виділяючись з основного корпусу тексту, заголовок може функціонувати як у складі повного тексту, так і окремо – як його представник і заступник. Отже, коли заголовок виступає як цитата в «чужому» тексті, він являє собою інтертекст, відкритий різним тлумаченням.

Наступний після заголовка рівень проникнення в текст, що знаходиться над текстом і співвідноситься з ним як з цілим, постає епіграф. Сам факт його не обов'язковості робить епіграф особливо значущим для розуміння твору. Як композиційний прийом, епіграф виконує роль експозиції після заголовка, але розташовується він перед текстом. Як правило, епіграф пропонує роз'яснення або загадки для прочитання тексту в його відношенні до заголовку.

За допомогою епіграфа автор розмикає зовнішню межу тексту для інтертекстуальних зв'язків та літературно-мовних віянь різних напрямів епох, наповнюючи і розкриваючи внутрішній світ свого тексту. Встановлено, що епіграф, окрім виконання функції виразника концепції основного тексту, пояснення тексту в його відношенні до заголовка, здатен нести додаткове функціональне навантаження, що дає можливість виділити: епіграф у вигляді повчання з виведеною наприкінці мораллю, епіграф-посвяту, епіграф-пояснення, епіграф-узагальнення [Літературознавчий словник-довідник 1997, с. 371].

Підсумовуючи сказане вище, слід відзначити, що явище інтертекстуальності досить складне і багатогранне. Різні літературознавчі школи і окремі дослідники трактують інтертекстуальність по-своєму. Але важливо, що всі вони визнають наявність цього поняття. На сьогоднішній день серед науковців не існує однастайності щодо його розуміння. Велику

проблему складає відсутність чіткої термінології на означення різних явищ, що так чи інакше пов'язані з інтертекстуальністю. Втім, правомірно визначити, що вчені виокремлюють такі три основні форми прояву інтертекстуальності, як цитата, алюзія і ремінісценція.

РОЗДІЛ 2

ШЕКСПІР ЯК ЦЕНТР ЗАХІДНОГО КАНОНУ ТА ДЖЕРЕЛО ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ

2.1 Вплив Шекспіра на культуру наступних епох

У просторі світової культури упродовж століть з усією очевидністю яскраво проступає загальна зацікавленість постаттю і творами Вільяма Шекспіра, якого сучасний культуролог Гарольд Блум справедливо назвав «центром літературного канону». Глобальне захоплення постаттю і літературною спадщиною англійського драматурга виявляється сьогодні і в потужному потоці театральних інтерпретацій та екранізацій його творів, і в численних алюзіях та ремінісценціях сучасної літератури, і в високій динаміці розвитку шекспірознавства, має свої онтологічні і гносеологічні передумови.

Як слушно наголошує відома українська дослідниця Н. Торкут, «Магічний вплив Великого Барда на духовне буття людства з плином часу відчутно зростає. Його п'єси не сходять зі сценічних підмостків, посідаючи найпочесніші місця в репертуарах кращих театрів світу. Не згасає й інтерес читацької публіки до його драм, герої яких давно вже стали „вічними образами” світової літератури. Спокусливе бажання зрозуміти складні механізми творення художнього світу Шекспіра постійно збуджує мисленнєву активність науковців і критиків, сприяючи появі все нових і нових дослідницьких розвідок» [Торкут 2004, с. 3].

Загальновідомими є схвальні відгуки про Шекспіра, що лунали в період XVII – XIX ст. у різних куточках Європи і Америки (тут доцільно згадати імена англійців Бена Джонсона, Дж. Мільтона, С. Т. Колріджа, В. Скотта, німців Й. В. Гете, Л. Тіка, А. Шлегеля, французів Вольтера і Ж. де Сталь, В. Гюго і Стендаля, американців Р. В. Емерсона та Е. По, українців

Т. Шевченка, І. Франка, Лесю Українку та багатьох ін.). Один із засновників радянського шекспірознавства понад п'ятдесят років тому Б. Реїзов, розглядаючи роль Шекспіра у зарубіжних літературах, посутньо зауважив: «Він так увійшов до історії мистецтва та думки, так тісно з нею пов'язаний, що неможливо виокремити це шекспірівське начало. Сучасну західну культуру неможливо сприйняти без Шекспіра. Більшою чи меншою мірою він є присутнім усюди, навіть в епохах, повітря яких йому здавалося протипоказаним» [Реїзов 1970, с. 54].

На думку Ю. Кагарлицького, Шекспір не увійшов на землю Європейського континенту як завойовник, який змітає усе на своєму шляху. Він сприяв глибокій перебудові художньої свідомості, але перебудовувалося вже щось дане. Шекспір не зруйнував нову систему мислення. Він її збагатив [Кагарлицкий 1980, с. 6]. Великий англієць ніс у собі щось таке, нестачу чого XVIII століття підсвідомо відчувало певною мірою, і що з його допомогою намагалося набути.

Прикметно, що вже у XIX столітті роль Шекспіра у розвитку світової культури і цивілізації чітко усвідомлювалася передовими мислителями й митцями. Так, зокрема, американський романтик Ральф Вольдо Емерсон стверджував: «В наш час література, філософія і саме мислення стали шекспірівськими. Його думка – це той горизонт, поза який наш сьогоднішній зір не сягає» [Emerson 1904. с. 16].

Тож окреслимо в загальних рисах вплив англійського ренесансного генія на розвиток різних видів мистецтва, а оскільки об'єктом дослідження в цій магістерській роботі є гамлетівська інтертекстуальність, то сфокусуємося саме на потужності мистецького резонансу, спричиненого «Гамлетом».

В історію світової культури В. Шекспір увійшов насамперед як драматурга, який здійснив неймовірно потужний вплив на розвиток театрального мистецтва. Практично всі твори Шекспіра сьогодні не сходять зі сценічних підмостків всього світу і кожний театр включає до свого репертуару його твори. Десятки поколінь театральних глядачів отримали й

отримують глибоке враження від постановок шекспірових п'єс, а театральні актори вважають ролі шекспірівських героїв найкращими для розкриття власного акторського обдарування.

Причина успіхів цього видатного автора у театрального загалу зумовлена життєвістю його творів та їх театральністю. Шекспірівські образи дозволяють розкрити універсальні характеристики людської природи, які виявляються незалежно від епохи. Серед ролей, які мріє виконати кожен актор слід згадати, зокрема, Джульєтту, Офелію, Дездемону, Ромео, Гамлета, Отелло.

Шекспірові твори у XVII та XVIII століттях ставилися у перероблених версіях, які відповідали класицистичній концепції трьох єдностей (єдність місця, єдність часу, єдність дії). У XVIII столітті з'явилися актори, які зробили своє ім'я передусім на Шекспірових п'єсах: зокрема, Девід Гаррік організував перший шекспірівський фестиваль, що поклав початок плідній традиції. Роль театральних фестивалів у розвитку сценічного мистецтва важко переоцінити, на чому наголошують сучасні шекспірознавці Н. Торкут, М. Гарбузюк, О. Соболю [Torkut,2021, с. 159-173].

Особливість театральної шекспіріани ХХ століття зумовлена усвідомленням того, що можливі декілька варіантів постановки однієї п'єси. Це безперечно інспірує діячів театру до створення оригінальних постановок, де смислові акценти значно зміщуються у порівнянні із традиційними версіями. В цей же час з'являються режисери (Грегори Доран) та актори (Джуді Денч), в репертуарі яких провідними стають саме Шекспірівські твори. Тут бачимо очевидний вплив Шекспіра як центральної фігури театального Олімпу на долі митців.

У ХХІ столітті п'єси Шекспіра незмінно перебувають в репертуарах найкращих театрів світу, в тому числі й в Україні. В сучасних постановках творінь Великого Барда театрознавці виділяють дві тенденції. Перша - дотримання класичних театральних канонів. До цієї групи слід віднести, зокрема, і так звані «музейні» вистави. При їх підготовці відтворюються

театральні реалії елизаветинської Англії (ролі виконують тільки чоловіки, костюми детально реконструюються по малюнкам XVI – XVII століть). Традиційні та «музейні» постановки з успіхом йдуть на сцені лондонського театру «Глобус», в репертуарі якого – п'єси шекспірівського канону. При театрі працює спеціальна науково-дослідницька лабораторія, де досліджується специфіка театрального життя шекспірівської Англії.

Друга група постановок представлена експериментальними виставами, в яких відбувається своєрідне переосмислення Шекспірового тексту. Популярною нині є тенденція до модернізації хронотопу (постановки литовського режисера О. Коршуноваса «Гамлет», «Міранда» та Р. Держипільського «Гамлет», «Ромео і Джульєтта»). Режисери інколи пропонують глядачам іронічне перепрочитання трагедій та історичних хронік («Ричард III» у постановці Ю. Бутусова). Окремі постановки завдяки режисерським рішенням набувають гостроактуального звучання. Так, приміром, у виставі Р. Держипільського на початку повномасштабної війни О. Гнатковський (Гамлет) виходить на сценічний майданчик загорнувшись у синьо-жовтий прапор.

Твори Шекспіра мають велике значення для творчого зростання театральних колективів і глядачів: вони стають таким-собі «лакмусовим папірцем» акторської майстерності, адже багатство і різноманітність характерів, їх складність, психологічна глибина та емоційність дійсно вражають. Художня досконалість шекспірівських п'єс відкриває перед актором і режисером можливість розвивати творчу фантазію.

Крім того, шекспірівські тексти не тільки знайомлять нас із однією із найцікавіших епох в історії людства - Ренесансом, але й порушують серйозні філософські проблеми, тож через посередництво театру Шекспір впливає на людство, його мораль, психологію, естетику.

Творчість Шекспіра, як і його особистість [Marinesko 2021, с. 103-112] незмінно привертає увагу і кіномитців. Перші німі чорно-білі стрічки – екранізації його творів з'явилися ще на початку XX століття, а сьогодні

інтерес діячів кіно до Шекспірового доробку тільки зростає. Щороку знімаються нові екранні версії творів англійського генія, який стає одним із найулюбленіших авторів, чиї твори екранізують.

Останнім часом, на думку Н. Торкут, О. Могучева, у шекспірівському кінодискурсі помітна тенденція до осучаснення його п'єс, потужним є також вплив постмодерністського світобачення з його фрагментарністю, ризоматичністю та бажанням зруйнувати метанаративи [Торкут, Могучев 2021. с. 51-56].

Фільми, що екранізують трагедії чи комедії п'єси Шекспіра або створені за мотивами його творів, користуються інтересом у глядачів і в більшості своїй приречені на комерційний успіх. Деякі з них, що близькі до шекспірівських текстів, приємно вражають глибиною проникнення у сутність ідейно-художнього задуму великого драматурга («Король Лір» Григорія Козінцева, «Ромео і Джульєтта» Франко Дзеффіреллі, «Гамлет» Кеннета Брана). Інші ж кіноверсії, хоч і відхиляються від Шекспірового першоджерела («Гамлет» М. Альмерейди), тим не менш, зберігають його провідні ідейні імперативи.

Взаємодія візуальних мистецтв, зокрема, живопису і книжкової графіки з творчістю Шекспіра призвела до появи цікавих мистецьких робіт і навіть шедеврів, що надихалися генієм Шекспіра.

Перші спроби живописних візуалізацій трагедії «Гамлет» Шекспіра розпочалися ще на початку XVIII ст. До нашого часу дійшли лише згадки про перші полотна, а ілюстроване видання «Гамлета» 1709 р. практично недоступне для широкого загалу. На сьогодні живописцями, граверами та ілюстраторами, які перебували під враженням від шекспірівського шедедру, була створена ціла гамлетівська галерея, яка вражає оригінальністю творчих рішень.

І французький романтик Еж. Делакруа, один із лідерів руху прерафаелітів Д. Росетті, російський живописець М. Врубель, і маловідомі майстри пензля – Л. Кокая, Г. Жадько, О. Кнехт, і ілюстратор В. Єрко не тільки долучилися до створення візуальної гамлетіани, але й

продемонстрували, наскільки потужним є смислотворчий потенціал цього твору.

У творчості сучасних художників, які за основу беруть символіку, а саме, череп Йорика (Ю. Юдаєв-Рачей, 1991 р., «Гамлет: Бідний Йорик!»), Гамлетf (О. Кнехт, 2002 р., Л. Кокая, 2003 р., Г. Жадько, 2008 р., «Гамлет – принц датський»), бачимо розвиток шекспірівських ідей. Так, череп Йорика, який генетично пов'язаний з бароковою традицією ванітас, сприймається сьогодні не як символ смерті, а як символ суєтності людського буття (саме ця ідея артикулюється Принцом Данським у славнозвісній сцені на кладовищі).

Надзвичайно цікавим є творчий досвід сучасного українського художника Владислава Єрка – ілюстратора «Гамлета» у перекладі Юрія Андруховича, що вийшов у видавництві «Абабагаламага». Ці ілюстрації розкодовують ключові метафори і символіку великої трагедії. Кожна з них спонукає читача перечитати певні пасажі Шекспірового твору, замислитися над багатовимірністю смислів. Тут очевидним є продуктивний діалог двох мистецтв – літератури й книжкової графіки, яка увиразнює й інтерпретує, розвиває думку й провокує реципієнта на власні рефлексії.

Вже у ХІХ столітті серед гамлетівських візуальних проєкцій з'явилися також і портрети акторів, які виконували ролі в Шекспіровій п'єсі, та фотографії вистав чи кінокадри. Кожна з візуальних репрезентацій є своєрідною інтерпретацією Шекспірового тексту, адже біля витоків творчого задуму кожного з цих митців стояла трагедія «Гамлет». Значення такого діалогу різних видів мистецтв важко переоцінити, адже в процесі його розгортання збагачується уявлення реципієнтів про літературний твір, поглиблюється розуміння ідейно-сислової палітри.

Всі візуальні проєкції корелюють не тільки з твором Шекспіра, але й з часом, коли живе сам ілюстратор чи художник. Тут варто згадати, що іспанський художник-експресіоніст Пабло Пікассо наголошував: «У кожного є свій Гамлет... Коли читаєш “Гамлета” теперішній час нікуди не зникає» [Aragon 1964, с. 124].

Тож чим більше оригінальних мистецьких версій, що надихаються генієм Шекспіра, побачить людство, тим багатобарвнішим, змістовнішим і повнішим буде наше уявлення про художній світ великої трагедії. Унікальність живопису полягає в тому, що митець демонструє глядачеві плід власної фантазії, яка живиться Шекспіровим текстом. В будь-якому полотні, що ілюструє літературний твір, взаємодіють дві творчі особистості – письменника і художника, при чому другий увиразнює підтекст, вияскравлює приховані, імпліцитні смисли. Картина спроможна фіксувати драматизм вчинків, передавати глибину почуттів, відтворюючи внутрішній стан, а інколи навіть саму сутність героїв.

Живописці здійснили чимало спроб досягнути глибини Шекспірового «Гамлета», тож їхні роботи вражають розмаїттям підходів, сміливістю творчих задумів. Такі митці, як Г. Фюсслі, Д. Г. Росетті, Дж. Е. Мілл, Еж. Делакруа, Дж. Ф. Уотс, П. Даньян-Бувере, М. Стоун, ілюстрували конкретний епізод трагедії, намагаючись відтворити задум автора трагедії, інші ж, приміром, А. Г'юз, М. Врубель, Дж. У. Вотерхаус, С. Бродський, В. Єрко – прагнули розкрити сутність образу, спираючись на контекст і власне розуміння твору. З плином часу окремі символічні образи трагедії (Гамлет, Гертруда, Офелія, череп Йорика) набули певної втономності і стали уособленням позачасових філософських проблем.

Заслуговує на увагу і музична гамлетіана, яка щедра на мистецькі здобутки. На думку авторитетного музикознавця В. Б. Марік: «Музичні (невербальні) інтерпретації Гамлета з'являються історично після вербальних, після промовлення вирішуваних Гамлетом проблем – як в усній (на сцені), так і в письмовій (“на папері”) формах. Шлях “прояву” культурного концепту Гамлет в музичній творчості... – це шлях тісної взаємодії, взаємовпливу музики і слова – як в синтетичних жанрах, так і в музикознавчих опусах» [Марік 2008. с. 8].

Одним із перших представників музичного мистецтва до «Гамлета» Вільяма Шекспіра звернувся Ференц Ліст (1858), який був творцем нового

романтичного жанру – «симфонічної поеми». Цей жанр у своїй структурі дуже суголосний гамлетівським: так вперше їм були названі дев'ять творів, закінчених до топосам (рефлексивність, сумніви, вагання). Музикознавець М. Друкскін так характеризує симфонічні поеми Ліста, це – «великі програмні твори у вільному одночастній формі. Лише остання симфонічна поема – “Від колиски до могили” (1882) – ділиться на три невеликі частини, які йдуть без перерви, де нерідко поєднуються різні принципи формоутворення (сонатний, варіаційний, рондо); іноді ця одночастинність “вбирає” в себе елементи чотирьох частинного симфонічного циклу. Виникнення даного жанру було підготовлено всім ходом розвитку романтичного симфонізму» [Друкскін].

Через три роки після Ф. Ліста відомий данський композитор, диригент і скрипаль Нільс Гаде створює концертну увертюру «Гамлет». Музикознавець К. Сміт вважає, що в Данії ХІХ століття, де композитор був дуже відомим, дух націоналізму «вітав у повітрі». Гаде вивчав датські народні традиції, які знайшли своє відображення у його музиці [Smith].

Зверталися до гамлетівського образу й тексту трагедії і П. Чайковський, який у 1888 написав увертюру-фантазію «Гамлет», і французький композитор Амбруаз Тома, який написав оперу «Гамлет», вперше поставлену театром паризької Grand Opera (1868). Захоплені відгуки у широкого загалу мали також і наступні оперні версії великої трагедії В. Шекспіра, а саме, музичні твори Франко Фаччо (1865), Яніса Калниньша (1935), Маріо Дзафреда (1961), Шандора Соколаї (1968), А. Мачаваріані (1967), Паскаля Бенти (1974), С. Слонимського (1991).

У творчому доробку Гектора Берліоза є декілька шекспірівських творів: увертюра «Король Лір» (1831), драматична симфонія «Ромео і Джульєтта» (1839), «Смерть Офелії» та похоронний марш з «Гамлета» (1852), і опера «Беатріче і Бенедикт» (1860 -1862). Неодноразово звертався до В. Шекспіра і Д. Шостакович звертався до трагедії Шекспіра неодноразово: в його доробку - музика до вистав і фільмів. Це тринадцять фрагментів («Вступ і нічний дозор»; «Похоронний марш»; «Туш і танцювальна музика»; «Полювання»;

«Пантоміма акторів»; «Хід»; «Музична пантоміма»; «Бенкет»; «Пісенька Офелії»; «Колискова»; «Реквієм»; «Турнір»; «Марш Фортінбраса») і весь музичний супровід до фільму Г. Козинцева.

Тож, твердження про величезну значимість постаті та творчості видатного митця Вільяма Шекспіра виглядає сьогодні аксіоматичним. Вона вплинула на створення інших шедеврів в літературі, музиці, образотворчому, театральному, кінематографічному мистецтвах. За влучним твердженням Бена Джонсона Шекспір «належить не одному століттю, а всім вікам» [Торкут 2011. с. 220].

2.2 Гамлетівська інтертекстуальність

Актуальність Шекспірових творів у всі часи зумовлювалася не тільки тим, що вони постійно перебували в епіцентрі креативних експериментів театральних режисерів та акторів, але й їхнім потужним впливом на письменників наступних епох, які надихалися текстами Великого Барда, зверталися до широковідомих шекспірівських мотивів, таких, як приміром, зрада, кохання, тиранія. Образи, створені фантазією ренесансного митця, незрідка ставали традиційними (Гамлет, Макбет, Ромео і Джульєтта, Король Лір). Саме про цю властивість Шекспірового слова, його спроможність актуалізуватися в різних контекстах писав авторитетний літературознавець Н. Фрай: «Можливо, якби у нас не було “Гамлета”, могло б не бути і романтичного руху або творів Достоевського, Ніцше і Кіркегора, які йшли за ним» [Фрай, с. 87].

З огляду на потужний вплив Шекспірової творчості та високу частотність актуалізації його творів у сучасній культурі, англійського генія можна назвати «засновником дискурсивності» (термін М. Фуко) [Фуко 1996. с. 7-46]. При цьому шекспірівська інтертекстуальність у творах авторів

наступних епох демонструє доволі широку варіативність. Можна знайти у шекспірівському дискурсі сучасної художньої літератури всі чотири охарактеризовані дослідником Павлишиним типи, а саме:

- текстуальний (коли очевидними є зв'язки на рівні зовнішньої форми – художніх мови і мовлення);
- ейдологічний (коли має місце діалог на рівні внутрішньої форми – системи образів, образної дійсності);
- змістовий (коли сучасний текст «відсилає» до тексту Шекспіра на рівні змістового значення, тобто проблематики, ідейного звучання, тематичної спрямованості тощо, конфліктів);
- смисловий (коли зв'язок між текстами відчувається на рівні надзмістового значення (термін П. Іванишина)) [Іванишин 2013].

Цілком слушним є висновок сучасного українського дослідника Ю. Черняка, Шекспір може бути віднесений до такої категорії особистостей, адже він є «не лише автором власних творів, але й своєрідним інтелектуальними натхненником, чия постать і художня спадщина стимулюють подальше розгортання мислинневої стихії, ... спричинюють появу інших нових текстів (літературних творів, інтерпретацій та перетлумачень), сприяють народженню суголосних чи, навпаки, принципово контрастних думок, ідей, концепцій» [Черняк 2011. с. 191].

Трагедія Вільяма Шекспіра «Гамлет», як ключовий текст шекспірівського канону, викликала великий творчий інтерес у представників різних національних культурних традицій. Породжена нею інтертекстуальність вражає розмаїттям текстів і характером мистецьких репрезентацій, величезною кількістю художніх відкриттів, сміливих оригінальних ідей та естетичних новацій.

Гамлетівська інтертекстуальність (присутність шекспірівського слова або його відлунь у творах інших митців) – результат творчого (проактивного) звернення до великої трагедії авторів, які жили і творили після Вільяма Шекспіра. Вони вдаються до розробки сюжетних колізій, мотивних схем,

образів та художніх тропів, наявних у тексті трагедії «Гамлет». Гамлетівський інтертекст зберігає певні елементи першоджерела (мотив, образ, художній троп), але в різних соціокультурних обставинах ці елементи проявляються у новому контексті, набуваючи нового смислового забарвлення, нових відтінків.

Так, приміром, варто згадати, що мотиви і образи трагедії «Гамлет» знайшли розвиток у творах Ж.-Ф. Дюси («Гамлет»), Й.-В. Гете («Страждання юного Вертера», «Роки вчення Вільгельма Мейстера»), Ф. Стендаля («Арманс, або кілька сцен з паризького салону в 1827»), І. Тургенєва («Гамлет Щигровського повіту», стаття «Гамлет і Дон Кіхот»), А. Чехова («Іванов»), Дж. Джойса «Уліс», Т. Еліота «Безплідна земля», А. Мердок «Чорний принц», Дж. Апдайк «Гертруда і Клавдій» та інших.

Дослідниця С. Колпакова вважає, що традицію порівнювати головного героя с принцем Данським започаткував І.-В. Гете в романі «Страждання юного Вертера» (1774), де читачі бачать схожі риси Вертера і Гамлета. В середині XIX століття Ф. Фрейліграт пише вірш «Німеччина – Гамлет», після якого створюється уявлення про «гамлетівську хворобу» - страждання від сумнівів та бездіяльності. Такі соціальні настрої, спрямовані на подолання гамлетизму зберігалися в Германії до Першої світової війни. Пізніше, в XX столітті у працях письменників Е. Вайса, А. Дебліна простежується мотив провини, притаманний свідомості Германії після двох світових війн. [Колпакова 2009. с. 68–71]

Але слід відзначити, що у творчості поетів та письменників XX століття спостерігаємо використання шекспірівського інтертексту з метою донесення свого власного меседжу з приводу певної проблеми, а не розтлумачення-інтерпретація того, що було у «Гамлеті» Шекспіра. В цьому контексті слід згадати таких письменників, як А. Мердок «Чорний принц», В. Фолкнер «Шум і лють», Е. Вайс «Георг Летгам «Лікар і вбивця», А. Деблін «Гамлет, або Довга ніч добігає кінця», Г. Гауптман «Вихор заклику», «Гамлет у Віттенберзі»), Дж. Апдайк «Гертруда і Клавдій», Т. Стоппард «Розенкранц и Гільденстерн мертві»).

Доволі плідним є гамлетівський інтертекст в Україні, де у творчий діалог з генієм вели Леся Українка («To be or not to be?» (1896), «Хотіла б я уплисти за водою...» (1900)), М. Рильський («Як Гамлет, придивляюсь я до хмар» (1926) і «Принц данський» (1929)), М. Бажан («Смерть Гамлета» (1932)), О. Тарнавський (збірка «Самотнє дерево», (1960)), Л. Первомайський («Гамлет»(1977)), Б. Олійник («XX вік і Гамлет», (1980)) Д. Павличко «Як Гамлет, я ходжу поміж гробами» (1990)). В. Махно («Bitch/beach Generation», (2007)) та ін.

Прикметно, що у вітчизняній культурі дуже потужним є культурний резонанс, спричинений образом Офелії. Тут слід згадати Є. Гуцало («Ромашко — Офеліє з рідного отчого поля», (1981), «Офелія» (1994)), Ю. Мушкетик («Сльоза Офелії» (1985)), О. Забужко («Монолог Офелії» (1985)), «Офелія і “мишоловка”» (1990), «Офелія – Гертруді» (1994)), Л. Підгірну «Червона Офелія» (2017)) та ін.

Таким чином, спираючись на матеріал теоретичного розділу, вважаємо за доцільне здійснювати аналіз гамлетівської інтертекстуальності з опорою на концепції таких вчених, як П. Іванишин, який виокремив чотири вищезгадані типи зв'язків між текстами, та А. Паско розмежовує три види: імітаційний, опозиційний та алюзивний [Pasco 2002, с. 3]. Крім того, бачиться доцільним виявити, які саме типи міжтекстової взаємодії наявні у певному поетичному тексті, що репрезентує гамлетівський дискурс (а саме, цитата, натяк, парафраз, пародія та ін.). Саме ці завдання, сфокусовані навколо даного алгоритму, будуть розв'язуватися у наступному підрозділі нашого магістерського дослідження.

РОЗДІЛ 3

ГАМЛЕТІВСЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ У ПОЕЗІЇ: ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТА ФУНКЦІОНАЛЬНИЙ СТАТУС

3.1. Поетична гамлетіана у фокусі аналітики: основні вектори і тематичні пріоритети

Відлуння п'єси В. Шекспіра «Гамлет» у світовій поезії представляє науковий інтерес для з огляду на його актуальне звучання, якого мотиви, образи, знаки великої трагедії набувають у творчості митців більш пізніх епох. Так, приміром Гамлетівські вагання стають топосом у поезії I половини ХХ століття, коли в умовах наростаючого хаосу Світових воєн людина відчувається розгубленою, її систему цінностей, в основі якої віра в людину, поставлено під сумнів. Офеліївська тематика, що пов'язана з коханням, непорочністю та трагедією божевілля, не залишає байдужими поетів, особливо резонуючи з жіночою лірикою.

Багаторганність шекспірівських образів, ефектність колізій та певна загадковість породжують інтерес науковців як до дослідження самого шекспірівського шедевра, так і до вивчення її рецептивного потенціалу, відображеного у мистецтві слова, театральних виставах, музиці, кінофільмах та інших сферах мистецтва та навіть у рекламі.

Дослідженням гамлетівської інтертекстуальності в поезії у різні часи займалися такі науковці як Д. Уілсон, С. Колрідж, В. Гезлітт, Е. Бредлі, Е. Шовалтер, Лі Едвардс, Г. Брандес, Т. Е. Олівас, К. Седдер, Е. Фрейзер, С. Еванс, Л. Ушкалов, Н. Лебединцева, Л. Чередник, Б. Шалагінов, Ю. Черняк, Н. Анісімова, І. Борисюк, Г. Мельник, Ю. Дакіна, А. Березкін, Д. Лазаренко та ін.

В літературознавстві II половини XX століття особливо потужним став гендерний ракурс розгляду гамлетівського інтертексту. Відомі представниці фемінізму Е. Шовалтер та Е. Фрейзер детально досліджують у своїх працях, як саме впливав розвиток феміністичних умонастроїв на поетичні інтерпретації образів Гамлета, Офелії, Гертруди, які теми великої трагедії були більш актуальними в конкретних історичних умовах, у тій чи іншій соціально-політичній атмосфері, як саме шекспірівська героїня змінювалась в поетичних рефлексіях наступних генерацій митців, пройшовши шлях від покірної та нерішучої «ляльки в руках батька» до сильної, чуттєвої, особистості, здатної зважитися на виклик патріархальним нормам, що панували у її світі [Showalter].

Кімберлі Седдер у своїй докторській дисертації «Акторський підхід до характеристики Офелії в трагедії “Гамлет” В. Шекспіра» наголошує, що тільки внаслідок свого божевілля Офелія спромоглася стати вільною та правдиво виразити свій внутрішній світ, оскільки в іншому випадку всі її очікування, погляди та прагнення стримуються та пригнічуються соціумом [Seder 1994].

Ще один цікавий вектор запропонувала американська дослідниця Тайнел Енн Оливас, яка звернула увагу на те, що у багатьох творах В. Шекспіра, в тому числі й у «Гамлеті» присутні так звані «придворні дурні», які зазвичай висловлюють правду таким чином, що читачі або глядачі її розуміють, а персонажі в п'єсі не здатні зрозуміти (цит. за [Kiefer 2001, с. 36]). Офелія бере на себе цю роль «придворного дурня» у своєму безумстві, і тим самим формує у реципієнтів уявлення про об'єктивну та суб'єктивну реальність, в якій існували жінки її епохи. Офелія втілює доброчесність та слухняність, вона підпорядкована тогочасним канонам жіночої поведінки. Вона не знає, як їй жити в світі без порад, контролю й керівництва з боку її батька. Водночас, без цієї об'єктивації, вона може вільно бути суб'єктом. Її безумство є наслідком такої залежності й результатом її недосвідченості, невміння діяти без керівництва та опіки.

Протягом останніх років спостерігається посилення гендерного вектору і у просторі наукових досліджень та аналізу особливостей гамлетівського дискурсу в Україні, зокрема в сфері інтерпретації образу Офелії у творах українських письменників та поетів: Лесі Українки, Євгена Маланюка, Оксани Забужко та інших. Зазначеному питанню присвячені праці сучасних літературознавців Н. Лебединцевої, Л. Чередник, Б. Шалагінова, Ю. Черняка, Н. Торкут, Н. Анісімової, І. Борисюк, Г. Мельника, Л. Ушкалова та ін.

Пріоритетним для науковців є інтертекст Шекспіра, що з'являється у творах української поетеси Лесі Українки «To be or not to be?» (1896) та «Хотіла б я уплисти за водою...» (1900).

Як відомо, Леся Українка мала великий інтерес до творчості англійського гені, вона переклала окремі фрагменти трьох Шекспірових п'єс (друга сцена третьої дії трагедії «Ромео і Джульєтта» (1896), перші сцени «Макбета» та «Гамлета» (1898)). На думку відомого українського поета і перекладача Максима Рильського: «Майже вся драматургія Лесі Українки та й значна частина її лірики є самостійним і часом до дерзновенності сміливим переглядом світових мотивів і ніби усталених у світовій літературі концепцій, – проте цей перегляд був би неможливий без доброго знання тієї світової літератури і без розуміння всієї ваги її...» [Рильський 1962, с. 125].

Знаменита фраза Гамлета, яка є цитатою з тексту однойменної трагедії, стала заголовком широковідомого вірша Лесі Українки «To be or not to be?» (1896). Цей твір, присвячений темі ролі й місії поета у соціумі, неодноразово потрапляв у поле дослідницької уваги, зокрема, діаспорних вчених Яра Славутича, Ірини Макарик [Яр Славутич 1987].

Лірична героїня цього вірша звертається до Музи і просить дати їй пораду:

Стій, серце, стій! не бийся так шалено.

Вгамуйся, думко, не літай так буйно!

Не бий крильми в порожньому просторі.

Ти, музо винозора, не сліпи

Мене вогнем твоїх очей безсмертних!

Дай руку, притули мене до свого лона.

Тобі я віддала усе, що мала [Леся Українка.1986. с. 93].

Тут бачимо і мотиви внутрішньої боротьби, яка розгортається в душі ліричної героїні, яка ідентифікує себе з героєм великої трагедії:

«Чи маю я здійняти срібло-злото

З своєї ліри і скувати рало,

А струнами сі крила прив'язати...

Чи орати переліг і сіяти, а потім –

А потім ждати жнив, та не для себе?...

Чи, може, кинутись туди, у пушу,

І в диких нетрях пробивать дорогу

З сокирою в руках і з тонкою пилою...» [Леся Українка.1986. с. 94].

На думку Лесі Українки, поет повинен бути відважним і впливати на думки і помисли людей:

Чи, може, злинути орлицею високо,

Геть понад кручі, у простор безмежний,

Вхопити з хмари ясну блискавицю,

Зірвати з зірки золотий вінець

І запалати світлом серед ночі? [Леся Українка.1986. с. 94].

У фіналі Леся Українка устами ліричної героїні робить свій вибір:

...О чарівнице, стій!

Візьми мене з собою, лишьмо разом! [Леся Українка.1986. с. 95].

У своїй статті «Лірика Лесі Українки» Максим Рильський зазначає, що іноді сум поетеси переростав у розпач, у бажання зректись життя, вийти з нього. Але мотиви смутку й розпачу не могли скорити ту, що на щиті своєму написала: «убий, не здамся». І в тому ж самому циклі «Ритми», звідки взято щойно наведену цитату, читаємо слова: «Що ж не дає мені промовить просто: «Так, доле, ти міцніша, я корюся». Чому на спогад сих покірних сліврука стискає невидиму зброю, а в серці крики бойові лунають?..» [Рильський].

Таким чином, як бачимо, поет дуже точно вловив суголосність Лесиної поетичної інтерпретації образу Офелії та стану, умонастроїв, думок самої поетеси.

Заслуговує на увагу також і точка зору дослідниці Л. Чередник, яка аналізує вплив тональності вірша на рецепцію шекспірівської героїні читачами Лесиного твору: повільний, вдумливий темп створює образ Офелії, яка постає символом втоми, надмірної напруги, навіть морального виснаження і прагнення спокою:

«Хотіла б я уплисти за водою, немов Офелія, уквітчана, безумна.

За мною вслід плили б мої пісні, хвилюючись,

як та вода лагідна, все далі, далі...» [Лєся Українка 1975, с. 192-193].

У вірші виникає тема смерті, яка сприймається як звільнення і жаданий спочинок:

«Схилилися б над сонною водою

беріз плакучих нерухомі віти;

у тихий захист вітер би не віяв:

спускався б тільки з неба

На лілеї і на квітки,

що я, безумна рвала,

спокій, спокій...» [Лєся Українка 1975, с. 192-193].

Л. Чередник робить висновок, що і лірична героїня, і сама авторка намагаються здолати кризову ситуацію і все-таки прагнуть до життя. Яскравим підтвердженням цієї думки, як вважає дослідниця, є образ блакиті. Цей образ згодом трансформується у наступних творах Лєсі Українки у романтичний девіз “ins Blau”, тобто, «у блакитну далечінь», і засвідчить про появу у її творчості неоромантичних мотивів [Чередник].

Шекспірівські, зокрема, офеланські мотиви в ліриці Лєсі Українки досліджує український вчений Б. Шалагінов. Безумство Офелії у Лєсі України - це муки творчості. У її віршах Офелія постає як образ, який веде за собою у далеке, спокійне буття, де нема страждань та болі [Шалагінов 2016, с. 11-13].

Гамлетівське відлуння у творчості поета Євгена Маланюка [Маланюк 1992, с. 4], зокрема, прояви інтертекстуальності, вивчає Г. Мельник. Він доходить висновку, що офеліївська тема у поезії цього автора розвивається у дуже незвичному напрямку: у вірші «Сучасники», присвяченому Павлу Тичині, поет поєднує з ним «божевільну Офелію» в степах, які після утвердження радянської влади знову стали половецькими. Трагічна шекспірівська героїня ніби втілила трагедію Тичини, що залишився «...з пофарбованою дудкою замість кларнета» [Мельник].

Важливим проявом інтертексту в радянській поезії I половини ХХ століття став образ Йорика, який присутній у поезії неокласика Миколи Зерова «Poor Yorick! У ласкавий листопад...» (1930) та текст поета-неокласика М. Зерова – одного із представників «розстріляного відродження» – має ремінісцентний заголовок, що відсилає до вигуку Гамлета «Poor Yorick!» [V, 1]. Цей образ використаний поетом, який живе у час трагічних подій (сталінські репресії), для осмислення проблеми самоідентифікації митця у тогочасному радянському суспільстві. Ліричний герой страждає через неможливість жити під диктовку інших, яка суперечить його цінностям:

«І слів марудних, і нудних тирад
В собі відчути пута утяжливі,
Знать, що чуття не здіймуться в приливі,
І буде все, що скажеш ти, невлад» [Зеров 1990, с. 40].

Перетворення на блазня при владі не прийнятне для ліричного героя М. Зерова, тож головна тональність цієї гамлетівської алюзії – невичерпний смуток і біль:

«Poor Yorick! Як тобі відмолодитись?
Чи винен ти, що ти уже не витязь,
Що твій пригодницький минувся вік;
Що в захваті таїться стільки суму ...» [Зеров 1990, с. 40].

Алюзії, що стосуються черепа Йорика, є структуротворчим елементом у поемі М. Бажана «І сонце таке прозоре» (1936), сюжет якої поєднує в ціле

відсилку до «Гамлета» і згадки про сучасний авторові контекст- події громадянської війни в СРСР. Садівник випадково, який має висадити квіти на клумбі, випадково знаходить людський череп, у напівстілій будьонівці з металевою п'ятикутною зіркою. Ця знахідка стає приводом роздумів про загиблого червоноармійця, при цьому його образ ідеалізується:

«Я пізнаю породу зореносців,
 Породу нашу, риси пізнаю
 Живе цей рот. Він вмів проказувать слова
 І вироку на смерть, й дитячу колисанку,
 І формулу складних хімічних варив.
 Він вмів наказувать. Він цілував і марив.

Він зганьблював і гнав, сміявся і судив» [Бажан 1984, с. 134-135].

Як наголошує Ю. Черняк, «Якщо в трагедії Шекспіра слова принца, що звернені до черепа Йорика, просякнуті глибоким сумом і філософічністю, то мова бажанівського героя сповнена плакатного оптимізму і пафосної риторики. Сам факт смерті невідомого бійця не викликає в душі садівника смутку чи жалю, адже той загинув заради великої справи... Відповідно до логіки тоталітарного дискурсу, цінність окремого людського життя тут повністю нівелюється: індивідуальна доля підпорядковується ідеї щастя мільйонів, а особистість з її внутрішнім світом поглинається колективною масою» [Черняк 2011, с. 181].

Тож, правомірно говорити про те, що образ бідолашного Йорика використовується поетами радянської доби з метою увиразнення власних світоглядних принципів і ціннісних орієнтацій. При цьому для М. Зерова він є миволом, який дозволяє акцентувати суголосність власного психологічного стану ліричного героя і шекспірівського Гамлета, а для М. Бажана – образом, позбавленим шекспірівської філософської семантики і символіки. Як стверджує Ю. Черняк, у цьому творі М. Бажана, «Вектор інтерпретації класичного мотиву зумовлюється авторською інтенційністю, спрямованою на

сакралізацію профанного, на формування нової людини і апологетику іманентного їй світу» [Черняк 2011, с. 181].

Таким чином, як бачимо, в українському літературознавстві сформувався ще один вектор дослідження гамлетівської інтертекстуальності – персоналістичний, коли в процесі творчості того чи іншого митця вивчається характер впливу великої трагедії на їхню творчість і резонанс, нею викликаний. Як вказують дослідники Н. Торкут та Ю. Черняк, гамлетівська інтертекстуальність в поезії радянської доби просякнута великою кількістю «відсилок» до сучасного авторам контексту й критикою радянської дійсності. [Torkut 2014, с. 98-115].

Серед наукових праць цього типу – великий обсяг праць, присвячених авторам II половини XX століття про яких йтиметься у наступних підрозділах цієї магістерської роботи, а саме: поетеси Оксани Забужко, яка пов’язує безумство Офелії з творчістю («Монолог Офелії», «Офелія і “мишоловка”», «Офелія – Гертруді»), Василя Стуса, К.Кавафіса, І.Шувалової та ін.

Підсумовуючи зазначимо, що якщо у зарубіжному літературознавстві поетичний гамлетівський інтертекст аналізується здебільшого крізь призму феміністики і гендеристики (у творчості різних авторів досліджується присутність і функції інтерпретації жіночої проблематики, яка репрезентується різними авторами за допомогою шекспірівських образів і мотивів), то українське літературознавство віддає перевагу осмисленню ролі гамлетівських відлунь у творах окремих авторів, виявленню специфіки їхнього діалогу з англійським генієм. До тематичних пріоритетів відносимо: вивчення ролі Шекспіра у творчості певного митця, характеру ре/інтерпретації ключових мотивів трагедії Шекспіра (мотиви гамлетівських вагань, зради Гертруди, божевілля Офелії), а також особливостей потрактування образів: Гамлета, Офелії, Клавдія, Гертруди, бідного Йорика.

3.2 Гамлетівський інтертекст в зарубіжній поезії

Європейська культура завжди виявляла великий інтерес до поетичного осмислення гамлетівських образів і колізій. Ще у 1870 році геніальний французький поет Артюр Рембо написав надзвичайно потужну пейзажну замальовку, відтворивши одну із найдраматичніших сцен трагедії Шекспіра:

По чорних хвилях вод, де сплять вечірні зорі,
Бліда Офелія, мов лілія, пливе,
Поволі так пливе в своїй фаті прозорій...
– Мисливський крик збудив безмежжя лісове.

Цей текст надзвичайно важливий і з огляду на його вплив на подальшу поетичну офеліану, яка є безпосереднім об'єктом аналізу в цій розділі магістерської роботи, і з урахуванням специфіки представленої тут інтертекстуальності. Образ Офелії, якою її побачив і відтворив у своєму тексті А. Рембо згодом надихне українську поетесу Лесю Українку на написання власного вірша з такими ж образами й ремінісценціями, а майже чкрез 150 років до цього твору А. Рембо алюзивно апелюватимуть творці фільму «Офелія» (2018), який є екранізацією роману американської письменниці Лізи Кляйн (2006).

Фільм режисера МакКарті неначе оживляє на екрані наступні рядки вірша французького символіста: Вже тисячу років, безумна, серед ночі

Вона, мов білий квіт, рікою проплива.
Вже тисячу років Офелія шепоче
Нічному леготу свої сумні слова.
Цілує перса їй набіглий бриз, неначе
Сплітаючи вінок з великої фати;
Над нею жалібно верба плакуча плаче,
Схилились над чолом шумкі очерети. *(переклад С. Ткаченка)*

Тут представлено ейдологічний та текстуальний типи інтертекстуальності, адже поет вдається до описового відтворення сцени «Гамлета» з імітаційною метою.

Свобода! Небеса! Кохання! О Причинна!

Ти танула від мрій, мов білий сніг в огні;

І слово марища душили безупинно.

– І зір потьмарили Безмірності страшні!

– І твердить так Поет: коли засяють зорі,

Збираєш ти вночі латаття річкове.

І бачив навіч він, як у фаті прозорій

Бліда Офелія, мов лілія, пливе.

Послідовники А. Рембо в царині літератури (Леся Українка, Ліза Кляйн) вдаються до алюзій, а творці кіноекранізації «Офелія» використовують потрібну інтертекстуальність (шекспірівсько-рембовсько –кляйнівський інтертекст) з імітаційною метою. Це, на нашу думку, суголосьне естетиці постмодернізму, з її культом ігрового начала.

Очевидну подібність з текстом А. Рембо демонструє вірш сучасної молодої поетеси Сідні Кей «Офелія» (2023). Лірична героїня звертається до образу Офелії, щоб передати свій власний стан (трагізм, печаль, певне божевілля), а далі, як і французький символіст, вона описує сцену трагічної загибелі нещасної шекспірівської героїні:

Today I feel like Ophelia;

Tragic, sad, and a little bit mad

Hanging desperately from a willow tree

Just barely clinging to sanity

With a wreath of flowers still in hand

Above where the waters meet the sand. [Hamlet Poems]

Як бачимо, попри наявність текстуальної інтертекстуальності (згадки про вербове дерево, букет квітів, воду), яка зближує текст Сідні Кей з текстом

А. Рембо, поетеса не описує сцену смерті Офелії як таку, а відтворює її окремі ознаки, щоб передати свій власний настрій, подібний до офеліанського.

Діаметрально протилежним за домінуючою функцією інтертексту є твір К. Кавафіса, одного з найзначніших новогрецьких поетів, який писав англійською мовою. З-під його пера вийшло 154 поетичні твори, серед яких найвідоміший – «Король Клавдій». Як переконливо доводять Д. Лазаренко і О. Дощенко, «Поему К. Кавафіса «Король Клавдій» правомірно вважати відносно повною поетичною проекцією «Гамлета» В. Шекспіра. В цьому творі Кавафіс переказує історію Гамлета, але робить це з несподіваної точки зору. Поет пропонує нове – інверсійне – прочитання ключових образів Шекспірової трагедії, нібито підказане стороннім, а отже, неупередженим спостерігачем.

Король Клавдій у цьому творі – мудрий політик, який дослухається досвідчених радників та проводить мирну політику, за що його любить народ... Особистість Клавдія так несподівано для читача, але напрочуд переконливо вибудовується на основі тих самих славнозвісних Шекспірових рядків, які покоління інтерпретаторів розглядали як прояв Клавдієвої дволикої, лицемірної природи» [Лазаренко 2015, с. 127].

На підтвердження цієї думки можна навести наступний фрагмент, в якому К. Кавафіс неначе дискутує з нашими усталеними уявленнями про Клавдія як хтивого злочинця-братовбивцю:

In all the homes of the poor
 he was mourned secretly
 (they were afraid of Fortinbras).
 A quiet, gentle man,
 a man who loved peace
 (his country had suffered much
 from the wars of his predecessor),
 he behaved graciously toward everyone,
 humble and great alike. [Cavafy 1992, с.183]

Натомість Гамлет під пером Кавафіса постає як неврівноважений невротик, який здійснює низку вбивств, в тому числі, й рідного дядька Клавдія під впливом хворобливого видіння:

The prince suspected him of murder,
and the basis of his suspicion was this:
walking one night along an ancient battlement
he thought he saw a ghost
and he had a conversation with this ghost;
what he supposedly heard from the ghost
were certain accusations against the king.
It must have been a fit of fancy,
an optical illusion
(the prince was nervous in the extreme;
while he was studying at Wittenberg,
many of his fellow students thought him a maniac). [Cavafy 1992, c.185]

Тут очевидним є ейдологічний тип інтертекстуальності, функцією якого виступає, за концепцією А. Паско, опозиційна. Річ у тім, що «хоча це потрактування в цілому базується на Шекспіровому тексті, воно може бути доволі легко спростованим. Адже в тексті трагедії Шекспір наводить думки самого короля Клавдія, коли той молиться і просить прощення за скоєні лиха у своїй молитві. Клавдій зізнається в тому, що вбив брата і вкрав його трон і королеву» [Лазаренко 2015, с. 127]. Це спостереження українських дослідниць є цілком переконливим, як і висновок про те, що «основною метою Кавафіса було не розкрити таємницю “Гамлета”, віднайшовши справжній оригінальний задум Шекспіра, а показати, наскільки суб’єктивними є усі інтерпретації. У своєму вірші К. Кавафіс демонструє штучність будь-якого бачення історії, літератури, життя. Він доводить, що кожна ситуація може бути розглянута під абсолютно новим кутом зору і традиційний погляд не є єдиною можливою версією» [Лазаренко 2015, с. 127].

К. Кавафіс пропонує свою власну версію художніх образів Клавдія і Гамлета, при цьому повністю змінює аксіологічні акценти.

Наступним яскравим прикладом шекспірівського інтертекста можна вважати вірш Р. С. Гвінна під назвою «Шекспірівський сонет». Цей американський поет народився у Північній Каліфорнії у 1948 році, закінчив університет в Арканзасі, а у 1986 був удостоєний престижної літературної нагороди Університету Міссурі (the University of Missouri Breakthrough Award winner The Drive-In). Перу Р. С. Гвінна належать шість поетичних збірок, найвідоміша з яких – “Dogwatch” (2014).

Кожен з чотирнадцяти рядків вищезгаданого сонету Р. С. Гвінна відсилає читача до певного шекспірівського твору, уникаючи при цьому як власних назв (антропонімів, топонімів тощо), так і текстуальної інтертекстуальності. Сучасному читачеві поет пропонує дуже цікаву ігрову ситуацію, в основі якої – впізнавання- розгадування, яке вимагає високої обізнаності з текстами Шекспіра. Перший рядок актуалізує гамлетівський інтертекст, адже тут наявна смислова алюзія до «Гамлета», другий (аналогічний тип інтертексту) – до «Ромео і Джульєтти»:

A man is haunted by his father's ghost.

A boy and girl love while their families fight. [Hamlet Poems]

У третьому рядку (де наявний ремінісцентний топонім- згадка про короля Шотландії) відсилає до «Макбета», а наступний – до «Сна літньої ночі»:

A Scottish king is murdered by his host.

Two couples get lost on a summer's night. [Hamlet Poems]

Далі маємо декілька змістових алюзій: до «Ричарда III», «Ричарда II», «Генріха IV», «Отелло» та «Генріха V», щоправда згадки про Мавра і англо-французьку війну постають як прояви текстуальної інтертекстуальності:

A hunchback slaughters all who block his way.

A ruler's rivals plot against his life.

A fat man and a prince make rebels pay.

A noble Moor has doubts about his wife.

An English king decides to conquer France.

Інтертекстуальні відсилки до комедій «Дванадцята ніч» і «Як вам це сподобається» містяться у наступних рядках, але їх можна розшифрувати тільки в тому випадку, коли добре пам'ятаєш сюжет і хронотоп цих творів.

A duke finds out his best friend is a she.

A forest sets the scene for this romance.

Три останні рядки засновані на змістовій інтертекстуальності: тут відлуння «Короля Ліра», де старий батько не знайшов порозуміння з доньками, «Юлія Цезаря», п'єси, герой якої не розгледів зради, та «Антонія і Клеопатри». Останній рядок є дуже цікавим, адже включає і характерологічний, і сюжетно-фабульний компоненти.

An old man and his daughters disagree.

A Roman leader makes a big mistake.

A sexy queen is bitten by a snake.

Таким чином, типи і функції гамлетівського, і ширше шекспірівського інтертексту в поезії європейських митців є до певної міри подібними, але у творах ХХІ століття питома вага ігрового начала є значно вищою.

3.3 Гамлетівська інтертекстуальність в сучасній українській поезії крізь призму літературної компаративістики

Українська поезія II половини ХХ – перших десятиліть ХХІ століття продовжує закладену попередниками традицію використання образів, мотивів, символів великої трагедії Шекспіра з метою осмислення тих кризових станів і ситуацій, які переживає наша нація на певному етапі свого історичного розвитку. Цю традицію української поетичної гамлетіани сформували як

вищезгадані твори Лесі Українки, так і тексти М. Рильського, М. Зерова, Є. Плужника та ін.

Як стверджує сучасний український дослідник Ю. Черняк, «В контексті дискусій щодо спроможності української мови передати всю повноту смислової поліфонії Шекспірового слова трагедія “Гамлет” сприймалася як знаковий текст. Сам факт появи українських перекладів цього найфілософічнішого твору геніального англійця мав засвідчити культурну повноцінність національної мови, здатність українців розуміти, осягати і в художній формі відтворювати світові шедеври.... Художній простір “Гамлета”, українські переклади якого ставали відомими все ширшій аудиторії, поступово перетворювався на зону тематизації ключових для нації конфліктів (як соціально-політичного, ідеологічного, так і естетичного плану), про що свідчать і курбасівська нереалізована спроба його театральної постановки (1932), і численні гамлетівські алюзії та ремінісценції у творах українських літераторів (Леся Українка, М. Рильський, М. Бажан, М. Зеров, Є. Плужник та ін.), і пошвавлення наукових дискусій (В. Безушко, О. Лейн, С. Родзевич)» [Черняк 2011, с. 161,163.

Центральною темою так званих гамлетівських поезій українських митців у I половині XX ст. стає проблема гамлетівських вагань, проблема вибору життєвої траєкторії та відповідальності за цей вибір. Так, у вірші М. Рильського «Як Гамлет, придивляюсь я до хмар» (1919) знаходимо декілька ремінісценцій до Шекспірової трагедії. Поет звертається до діалогу між Гамлетом і Полонієм (III, 2), де Полоній тричі на догоду Гамлетові змінює свою думку. М. Рильський страждає через власну невизначеності: його олівець названий «невірним Полонієм», який «переливає в слово дивний чар, / Святого сонця відблиски червоні» [Рильський 1995, с. 97].

За словами Ю. Черняка, «Внутрішній монолог Рильського – імпліцитна маніфестація альтернативи між орієнтованою на зовнішній світ поезією, яка оспівує “святе сонце”, та інтимною лірикою, що фокусується на істинно-природному – на химерних і невизначених за формою хмарах. Симпатії

автора, експліцитно вербалізовані в аксіологізованій семантиці тропів (“невірний Полоній”, “непотрібні слова улесливо-брехливого вельможі”, “галасливий спів”), безперечно, на боці останньої, що і оприявнюється внутрішнім імперативом – інтенційно забарвленим закликком: “Не слухай, принце, непотрібних слів / Улесливо-брехливого вельможі! / Нащо для хмар цей галасливий спів? Так добре, що ні з чим вони не схожі”» [Черняк 2011. с. 164-165].

Коли у 1929 – 1930 рр. в Україні посилювалися репресії проти представників інтелектуальної еліти і прокотилася хвиля арештів українських митців, багато хто з них, зокрема, М. Рильський, М. Бажан, С. Плужник, М. Зеров, ідентифікують цю трагічну життєву ситуацію з гамлетівською. Так, приміром, Рильський у 1929 році пише вірш «Принц Данський», який має промовистий підзаголовок «Під хвилю зневіри». Інтертекстуальність цього вірша реалізується через неатрибутовану, але легко впізнавану цитату з трагедії Шекспіра:

«А пам’ятаєте:

Де ж це Полоній, принце?

– Він за вечерею.

– Він їсть?

– Його їдять» [Рильський 1995, с. 259].

У поемі М. Бажана «Смерть Гамлета» (1932) шекспірівському герою приписуються «нові/чужі риси», такі, як лицемірство, боягузтво й підлість, автор ототожнює його з двуликим Янусом. Друга алюзія у цьому вірші – порівняння Країни Рад з «Ельсінорською землею», де вже немає місця «блідим гамлетикам», а наявні «лави, де кожен робочий, / Де кожен засмаглий в боях рудокоп / Навчить вас дивитись ворогу в очі, / Навчить вас застрелити ворога в лоб» [Бажан 1984, с. 120].

Як слушно зазначив дослідник з діаспори Б. Шнайдер, «Бажанова поема поклала край природному життю містких шекспірівських образів і започаткувала спекулятивне їх використання для цілей суто ідеологічних, які

нічого спільного з ними не мають. У всіх відношеннях твір є нешекспірівським, ба, якщо хочете, антишекспірівським, і велике ім'я Гамлета може тут – щонайменшою мірою справді дивувати» [Шнайдер 1990, с. 41].

М. Бажан закликає своїх сучасників знищити в собі «чорного Гамлета, принца лякливості», схопити «за горло, як вбивцю, заплутаність / Гуманних, як зрада, казань і молитв». Як наголошує Ю. Черняк, «призначення поета ототожнюється М. Бажаном з місією “бійця революції”, тож жоден літератор не має права на політичний або етичний нейтралітет... Бажанівська інтерпретація образу Гамлета, якого поет звинувачує у роздвоєності, лицемірстві, підлості й ледь не пособництві фашизму, структурується головним чином за рахунок експлуатації семіотичного ресурсу російського гамлетизму другої половини XIX ст. – певного соціально-психологічного комплексу, заснованого на сприйнятті образу Гамлета як символу суспільної пасивності, скептицизму, “нудьгуючого песимізму” і надмірної рефлексії (О. Герцен, В. Белінський, І. Тургенєв, А. Чехов, М. Михайловський та ін.). Гносеологічна підміна референта, коли герою Шекспіра і його епосі приписуються абсолютно чужі риси, призводить до деконструкції смислового ядра концепту гамлетівських вагань та деформації ціннісної семантики як образу героя, так і трагедії в цілому» [Черняк 2011. с. 169-170].

Абсолютно протилежною є функція гамлетівського інтертексту у вірші «Ходить... Все ходить... Забувшись. Забутий» (1933) Є. Плужника, «Гамлет» (1966) Л. Первомайського та «Гамлет» (1967) С. Голованівського, кожний з яких є своєрідною відповіддю М. Бажану, де образ Гамлета символізує осягнення трагедійного перебігу людського життя в умовах тоталітаризму. Цей твір – діалог автора з шекспірівським героєм, який є взірцем для поета, що не бажає йти на компроміс зі владою. Заклик Є. Плужника до Гамлета: «Принце, візьміть себе в руки! Ну! / Швидше продовжте монолог забутий!» [Плужник 1988, с. 316]) пов'язує подолання відчаю, яким пронизано твір, саме з свідомим вибором, що ґрунтується на рефлексії.

Започаткований у віршах поетів 20-30-х років ХХ століття трагічний модус інтерпретації проблеми вибору, при розв'язанні якої автори використовують гамлетівський інтертекст, продовжується і у 1960-1980 роки. У вірші Л. Первомайського «Гамлет», який, до речі, є діалогом із вищезгаданим твором М. Бажана, образ шекспірівського протагоніста пов'язаний, не з психозом роздвоєності, а навпаки з цілісністю натури, зі здатністю на самопожертву:

Не боячись ні шпаги, ні отрути,
 Весь вірність, саможертва й чесний чин,
 На власний запит: бути чи не бути?
 Загибеллю відповідає він» [Первомайський 1985].

У творі Л. Первомайського наявні такі рівні типи інтертекстуальності, як: алюзії на окремі епізоди трагедії, ремінісценції та парафраз цитат. Як зазначає Ю. Черняк, «Важливу роль в ідеаріумі цього твору відіграє парафраз тексту того епізоду (III, 2), де йдеться про флейту: “Ось флейта, Гільденстерн, лише набрати / Повітря в груди – й зазвучать пісні! / А! ви не вчилися на дудці грати... / Гадаєте, що легше на мені?”. Він свідчить про суголосність умонастроїв поета гамлетівському небажанню бути іграшкою в чужих руках.» [Черняк 2011. с. 172].

Міжтекстовий зв'язок не лише з трагедією Шекспіра, але й зокрема з поезіями Лесі Українки, М. Рильського, М. Бажана, Л. Первомайського. наявний у тексті іншого маловідомого українського поета-дисидента С. Голованівського «Гамлет». Він, як і свого часу Леся Українка, використовує гамлетівські алюзії для акцетування призначення поетичного мистецтва. Поет тримає у пам'яті всі трагічні прецеденти (загибель сотень українських митців у сталінських катівнях та концтаборах), але точно і однозначно декларує ідею, більш загрозливим для митця стає готовність бути флейтою в руках режиму:

Тепер ти флейта. Він тепер музика.
 Він дме з нутра слухняного свого.

І вже між вами відстань невелика –
раб партитури і слуга його!» [Голованівський 1990, с. 115].

Якщо у М. Рильського інтертекст вибудовувався на алюзивній метафорі «олівець – невірний мій Полоній», то у С. Голованівського цю ж функцію виконує інша метафора – образ флейти. Поет усвідомлює, що ставши прислужником влади, він втратить і талант, і самотність, і сенс буття. Тож питання у фіналі вірша звучить як риторичне:

«Як врятувати хист її від смерті?

Як перейняти певністю того,

Що флейта теж учасниця в концерті,

А не рабиня зрадника свого?» [Голованівський 1990, с. 115].

У поезії 1960–1990 років гамлетівський інтертекст набуває нових у порівнянні з попередньою поезією інтонацій і смислів. Головним тут стає мотив розчарування, адже після хрущовської відлиги становище поета у соціалістичному соціумі залишалося складним і навіть небезпечним, якщо він не ставав на шлях оспівування переваг соціалістичного ладу і глорифікації комуністичного режиму. Саме таким – трагічним за інтонаціями й сповненим відчаєм, є вірш Зіновія Красівського «Гамлет», що має підзаголовок «за Б. Пастернаком». Цей твір відсилає і до трагічної долі поета й перекладача Бориса Пастернака, якого влада хотіла морально знищити за успіх на Заході його роману «Доктор Живаго», і з його інтерпретацією Гамлета як високого героя, який виконує певну місію і готовий до самопожертви заради морального обов'язку. Поет підкреслює зв'язок власного твору з ситуацією, в якій перебуває Гамлет, який усвідомлює ницість оточуючого світу і відчуває моральну спустошеність і страх перед майбутнім:

«Немов стріла на тятіві напнутій

В тривозі жду, що дасть наступний день.

Та дні мої – немов каміння з праці...

Та щось мені несила свою втому

На плечі взяти, встати і піти.

Нуджусь, варюсь у почутті гіркому

Діткнутий в серце пальцем суєти» [Красівський 1995, с. 43].

Герой З. Красівського, який гостро відчуває фальш оточуючого його світу, не може вийти зі стану душевного сум'яття:

«А я мов клин між “треба” і “не вірю”

Шепочу нишком: бути чи не бути» [Красівський З., 1995, с. 43].

Можна припустити, що песимізм рядків З. Красівського, зумовлений і біографічним контекстом, адже цей вірш був створений поетом у засланні, в часи, коли боротьба із тоталітарним режимом режимом ввійшла у нову в порівнянні зі сталінськими часами, але не менш трагічну фазу.

Подібною за контекстом створення, а до певної міри й за звучанням є і поема Василя Стуса «Ця п'єса почалася вже давно» (1970), де сюжетна лінія вибудовується на лейтмотиві «Гамлета» – пошуках виходу із стану екзистенційної кризи. Тут гамлетівська інтертекстуальність присутня і на рівні образів, і на рівні власне текстовому та ідейно-смісловому.

Сюжетна лінія цього твору В. Стуса актуалізує лейтмотив «Гамлета», що пов'язаний зі станом та самоусвідомлення людини, яка переживає кризу ідентичності, спричинену «вивихнутістю» свого часу, який пропонує неприйнятні для індивідуума цінності та тим самим прирікає на лицедійство у радянському «театрі абсурду». Цей концепт театру абсурду допомагає поетові, показати всю складність й заплутаність радянського життя, яке перетворилося на суцільну театральну виставу, якою керує радянська ідеологічна машина. Водночас, В. Стус використовує текстові ресурси «Гамлета».

По-перше, у поемі Стуса наявні виразні текстові алюзії та ремінісценції, які відсилають до рядків трагедії: так читач, який бачить перед собою сцену дивного театру, бачить суцільну фальш людей-акторів, які вдають відсутні в їхніх душах емоції. Читач «чує» думки ліричного героя і разом із ним занурюється в безодню абсурдної вистави:

«Й одразу вхожу в роль,

загравши навпаки. Мені б сміятись –

я плачу. Груді розпирає гнів
 (маленьке перебільшення: сновиди
 навіки врівноважені в чуттях) –
 а я радію. Рушив катафалк –
 а я втішаюсь. Вилізши на повіз,
 шаленствую: хай славиться життя.
 Захоплений суфлер не сходить з дива
 і тільки підбадьорює: віват» [Стус 2009, с. 48].

Важливу роль тут відіграє парафраз до славнозвісної Шекспірової метафори:

«Тут час стоїть. Тут роки не минають.
 Бо тут життя – з обірваним кінцем,
 як у виставі. Тільки є початок.
 Кінця ж нема» [Стус 2009, с. 50].

В цьому уривку відчувається алюзія до метафори “the time is out of joint”, але у поемі В. Стуса час, бо весь світ тут- маріонеточний, хворий, позбавлений життєвих сил. В ньому можуть жити-рухатися тільки однакові матеріальні об’єкти, позбавлені волі, самостійності, бажань і прагнень. Тут присутній алюзивний зв’язок зі ще однією шекспірівською метафорою-образом «мишоловки»: «А грай чуже занудне нашіптоне життя – самі повтори» [Стус 2009, с. 52]. Тут простежується натяк на трагічну долю самого поета та його сучасників, чиє життя могло скінчитись, вони наважаться не повторювати «чужі тексти», а писати власні:

«Скажімо, нас назвали будівничі,
 а що то – будівничі – не питай.
 – Ви щось будете ?
 – А що то – будувати ?

Так звать вас – будівничі, от і вже» [Стус 2009, с. 52].

Цей текстовий пасаж відсилає читача до розмови гробокопів на кладовищі, де вони обговорюють питання про те, хто ж буде міцніше за усіх

«1-й гробокоп: Хто буде міцніше за муляра, корабельника чи тесляра?

2-й гробокоп: Той, що ставить шибениці. Бо його будівля переживе тисячу пожитців...

1-й гробокоп: Годі, не суши собі голови, бо як ти осла не бий, а він швидше не побіжить. А коли тобі ще раз загадають отаке, відкажи: “Гробокоп”. Хата, що він збудує, дотягне до страшного суду» (V, 1).

Тут поет доволі чітко висловив за допомогою інтертексту власне ставлення до того, що відбувається в суспільстві: будівництво «світлого майбутнього» стало будівництвом таборів і в’язниць, де знищуються всі, хто наважується мати власну думку й голос. Втім, небезпека чекає тут не тільки тих, хто піде проти системи, але й на всіх та кожного:

«Бо кожен з нас – актор або глядач
А це одне і те ж. Бо глядачеві
так само треба грати глядача,
і то – захопленого» [Стус 2009, с. 52].

Ключовим інтертекстуальним за своєю природою є у В. Стуса образ Йорика - блазня, який сміється, коли хочеться ридати. У поемі В. Стуса він не має навіть імені і постає всього лиш ще одним безіменним черепом на цвинтарі

«Хіба
тобі не все одно, що справжній Йорик
був зовсім, може, і не Йорик. Навіть
напевне ні, раз так його зовуть.
Ти пам’ятаєш? Гамлетові в руки
попав лиш череп — ні очей, ні губ,
ні носа ані вух — зотлів геть чисто,
ось так, як ми» [Стус В 2009, с. 52].

На думку Ю. Черняка, «образ Йорика відіграє надзвичайно важливу роль у концептосфері Стусової поеми. Тут не тільки актуалізується багатовимірність його смислових інтерпретацій, але й здійснюється дискурсивний розвиток вихідної семантики. Алюзії до жахливих реалій

тоталітарної дійсності, коли за правдиве слово доводилося платити життям («Раз єдиний – Йорик, а все життя – ніхто. Ні тобі виду, ні імені»), перетворюють цей шекспірівський образ-символ на своєрідний конденсатор нових значень. Корелюючись з новим для себе семіотичним оточенням (радянська дійсність), але не втрачаючи при цьому своєї інваріантної сутності, він набуває рис багатозначної когнітивної метафори» [Черняк 2013, с. 210].

Таким чином, функції, які виконує шекспірівський інтертекст в поемі Стуса, багатоганні. Якщо використати щодо них концепцією А. Паско, який виділив три види: імітаційний, опозиційний та алюзивний [Pasco 2002, с. 3], то тут маємо перший і третій типи. Так, зокрема, топос «світ – театр» і структурна алюзія на монолог «бути чи не бути» є проявом імітаційної текстової взаємодії. Образ Йорика, алюзії до сцени на кладовищі, парафраз метафори звихнутого часу – все це репрезентує алюзивний тип кореляції з першоджерелом. Цілком слушним є, на нашу думку висновок Ю. Черняка: «Багаторівнева інтертекстуальність сприяє оприявленню пост-геноцидної свідомості, а текст поеми містить потенції до розкодування як рефлексія над спричиненою тоталітаризмом повною втратою антропоспроможності» [Черняк 2011, с. 180].

Щодо функцій гамлетівського інтертексту в поемі Стуса, то він дозволяє поетові відтворити трагізм невіднайдення людиною самої себе в умовах радянської дійсності. «Онтологічна неможливість набуття свободи породжує, за словами Ю. Черняка, екзистенційний відчай. Гамлетівська криза ідентичності трансформується при цьому в примусове зречення ідентичності, що загрожує героєві тотальною руйнацією епістемологічної парадигми та повною втратою антропоспроможності» [Черняк 2013, с. 210].

Гамлетівською інтертекстуальністю рясніють тексти сучасної української поетеси Оксани Забужко, про що свідчать такі тексти, як «Монолог Офелії» (1985), «Офелія і “мишоловка”» (1990) та «Офелія – Гертруді» (1994), які неодноразово потрапляли у фокус дослідницької уваги сучасних літературознавців.

Так, зокрема, В. Чухно аналізує ці твори під гендерним кутом зору, доходить висновку, що «Письменниця у своїх творах вимальовує світ жінки, який контрастно різниться від світу чоловіка. Її героїні – це не слабосилі сльозливі істоти, що до кінця своїх днів нестимуть ярмо хатніх клопотів та соромитимуться висловити власні сексуальні бажання, а нескуті усталеними традиціями, незалежні ні від кого “персони”, які в змозі упокорити будь-якого “мачо”» [Чухно].

Очевидним є зв'язок офеліанських поезій Оксани Забужко з вищезгаданим текстом Лесі Українки. В обох віршах має місце традиційна квіткова символіка, але якщо у Лесі Українки тема квітів пов'язана із життям та смертю, у Оксани Забужко у вірші «Монолог Офелії», де йдеться про акторку, що грає шекспірівську героїню, – з фіналом вистави. Н. Анісімова дуже слушно акцентує увагу на «яскраво вираженій театралізації поетичного світу О. Забужко» [Анісімова 2014, с. 7-12].

В уяві ліричної героїні О. Забужко переплітаються реальний і ірреальний світи: театр, де акторка має грати роль Офелії та світ Ельсінору, описаний Шекспіром у трагедії. Перший світ репрезентований через низку побутово-преземлених деталей:

Останній жест – підібрати сукню,
 І ще короткий, як здушений схлип.
 Десь я збилася, десь зі споду так стугоніла
 Чиясь хода...
 Десь не на ті я звернула сходи,
 Якось негадано вийшла біда...
 Я зараз співатиму з носом розпухлим
 Голос кришиться – печальний факт.
 Хай йому всячина – як тиснуть туфлі...
 П'ята сцена, четвертий акт...

Другий світ вибудовується завдяки потужному інтертексту, де присутні декілька типів інтертекстуальності (за концепцією Павлишина). Зокрема, тут

наявний ейдологічний тип, адже героїня-акторка згадує персонажів трагедії
Тільки от королева вперлася в спину

Чавунним поглядом: «Ані руш!»

Це станеться, Принце! (кашель в партері)

Свят-вечір, (як вузол) розв'яже зима,

Король з Полонієм встануть за двері,

А я скажу Вам, що я сама...

Тут ми впізнаємо ремінісцентну відсилку до першої сцени третьої дії, в якій Офелія є покірною маріонеткою, якою керують Король, Королева, і Полоній. Тут інтертекст виконує імітаційну функцію, адже акторка переповідає по суті сюжетну колізію, болісно переживаючи сутність тієї зради Принцу, яку вона ось-ось має зіграти на сцені.

Наявний у цій поезії й текстуальний тип інтертексту, що реалізується через згадки про вінок, який, як відомо з розповіді шекспірівської Гертруди, Офелія хотіла повісити на вербу і через який впала у річку та потонула, а також через використання онімів – Ельсінор та Фортінбрас:

Десь є ж мій віночок, мене не спинять,

Дозвольте відкланятись...

Той із нас двох був божевільним,

Хто видумав другому цей Ельсінор.

Десь з-за плеча потім з'являється збирати трупи

Якийсь новоспечений Фортінбрасс.

Але головним у цьому тексті О. Забужко є, на нашу думку, є смисловий (надзмістовий) тип інтертекстуальності, адже акторка «виправдовує» Офелію, акцентуючи увагу читача на тому, що не нею вигадана ця гра проти Гамлета:

Це текст не мій, це як в танці повільнім

Зміна фігур, і правил, і норм.

Таким чином, інтертекст в цій поезії О. Забужко виконує такі функції, як імітаційна та алюзивна.

ВИСНОВКИ

Шедевр світової класики трагедія В. Шекспіра «Гамлет» сьогодні продовжує успішно ставитися на театральній сцені, в тому числі, й на українській (режисери О. Кравчук, Р. Держтпільський), обирається об'єктом кіноекранізацій (М. Альмерейда, К. Брана та ін.), стимулює появу нових перекладів та ілюстрацій до них. У цьому контексті варто згадати, що у ХХІ столітті в Україні вийшли друком два нові переклади «Гамлета», здійснені Ю. Андруховичем та О. Грязновим. Перший з них також містить і прекрасні ілюстрації В. Єрка. Важливою «формою» присутності цієї трагедії Великого Барда в сучасному культурному просторі виступає інтертекстуальність, тобто наявність гамлетівських мотивів, образів, художніх тропів та ін. у творах багатьох письменників, як в Україні, так і за її межами.

Гамлетівська інтертекстуальність, яка досліджувалася у цій магістерській роботі на матеріалі поетичних творів, надає особливого інтелектуалізму творам поетів ХХ – ХХІ століть, і водночас демонструє велику інтерпретативну потужність цього Шекспірівського твору. Образи і колізії Великого Барда отримують нове ідейно-змістове наповнення у творах письменників другої половини ХХ століття – початку ХХІ століття. Звертаючись до канонічної трагедії, поети-модерністи і постмодерністи намагаються осмислити складні питання їхнього власного сьогодення. Виявлення специфіки і функцій гамлетівської інтертекстуальності здійснювалося із урахуванням досвіду сучасної теорії інтертекстуальності, який було репрезентовано у теоретичному розділі цієї роботи, в якому також надано характеристику основних понять і термінів теорії інтертекстуальності.

Інтертекстуальність відіграє важливу роль у сучасній літературі, сприяючи успіху художніх творів у читацького загалу. Присутність в текстах сучасних авторів елементів класичних творів (сюжетних колізій, образів, тропів) може виступати як творча інтенція, свідомо запрограмована автором

тексту, і як креативна діяльність, яка має неусвідомлену природу.

Спираючись на праці таких корифеїв теорії інтертексту, як М. Бахтін, Ю. Крістева, Ю. Лотман, Р. Барт, М. Фуко, У. Еко, а також праці багатьох сучасних науковців (З. Мітосек, Я. Славінський, Л. Біловус, Т. Гребенюк, М. Шаповал, П. Іванишин), у цій роботі ми розглядаємо інтертекстуальність як присутність «знайомого» (впізнаваного) у новому творі, яка виступає одним із засобів текстотворення. Використання «чужого слова» у новому тексті покликане сприяти генеруванню нових ідей і смислів, водночас підтримуючи фонд пам'яті світової культури.

Оскільки явище інтертекстуальності досить складне і багатогранне, закономірно, що різні літературознавчі школи і окремі дослідники трактують інтертекстуальність по-своєму, але всі вони визнають наявність цього феномену в літературі різних епох. Спираючись на праці теоретиків літератури, ми виявили основні функції та охарактеризували основні типи інтертекстуальності.

Як було доведено у другому підрозділі першого розділу, дискусійними проблемами сучасної теорії інтертекстуальності виступають: розмежування понять «інтертекстуальність» та «інтертекст», визначення характеру та міжтекстуальних зв'язків, а також види (типи) інтертекстуальності.

Звідси й розбіжності в інтерпретації окремих понять, і наявність декількох відмінних класифікацій. Так, французький теоретик літератури Ж. Женетт пропонує виділяти п'ять типів міжтекстуальних зв'язків: інтертекстуальність («співприсутність» в одному тексті двох або більше текстів), паратекстуальність (відношення тексту до своїх елементів, а саме, до заголовка, епіграфа і т. д.), метатекстуальність, гіпертекстуальність та архітекстуальність як жанровий зв'язок текстів.

Серед проявів інтертекстуальності вчені виділяють запозичення і переробку тем та/чи сюжетів; цитування; переклад; плагіат; алюзію; парафразу; наслідування; пародія; інсценування; екранізацію; ремінісценцію. У практичних розділах роботи ми спиралися на концепцію А. Паско, яка

розмежовує три види інтертекстуальності: імітаційну, опозиційну та алюзивну.

Інтертекстуальними елементами, які були розглянуті у підрозділі I.2 і активно використані у подальшій роботі стали: цитата, алюзія (натяк, відсилання до певного твору, сюжету чи образу), ремінісценція (відгомін, слід певного твору).

Ідентифікувати характер інтертекстуальності (тобто визначити, був введений компонент «чужого тексту» свідомо, чи став результатом інтуїтивного й неусвідомленого наміру), можна за допомогою вивчення соціокультурного, історичного, біографічного контекстів митця.

У другому розділі було окреслено основні сфери культури та мистецтва, в яких відчутний вплив В. Шекспіра та його трагедії «Гамлет», а також висвітлено стан вивченості рецептивного потенціалу трагедії «Гамлет». Тотальне захоплення митців творчістю англійського драматурга проявляється на декількох рівнях:

- в потужному потоці театральних інтерпретацій та екранізацій його творів
- в численних алюзіях та ремінісценціях сучасної літератури
- у високій динаміці розвитку шекспірознавства, має свої онтологічні і гносеологічні передумови.

Шекспір, зокрема його «Гамлет» здійснив помітний вплив на розвиток різних видів мистецтва. Так, ця п'єса і сьогодні не сходить зі сцен театрів всього світу і можливі декілька варіантів її постановки, як класичних, так і експериментальних.

На сьогодні існує ціла галерея живописних візуалізацій трагедії «Гамлет» (Еж. Делакруа, Д. Росетті, Дж. Е. Мілле, М. Стоун, М. Врубель, Л. Кокая, Г. Жадько, О. Кнехт, В. Єрко та ін.), які продемонстрували, наскільки потужним є смислотворчий потенціал цього твору. Щедра на мистецькі здобутки і музична гамлетіана, яка представлена іменами таких майстрів, як Ференц Ліст, Петро Чайковський, Амбруаз Тома, Франко Фаччо,

Янис Калниньш, Маріо Дзафред, Шандор Соколаі, А. Мачаваріані, Паскаль Бенти, С. Слонимський (1991). У творчому доробку Гектора Берліоза є похоронний марш з «Гамлета», а Дмитро Шостакович створив тринадцять фрагментів до вистав і фільмів.

Трагедія Вільяма Шекспіра «Гамлет» також породила потужну інтертекстуальність, під якою розуміємо присутність шекспірівського слова або його відлунь у творах інших митців, що виникла як результат творчого (проактивного) звернення до трагедії «Гамлет».

Гамлетівський інтертекст зберігає такі елементи першоджерела, як мотив (Ж.-Ф. Дюси («Гамлет»)), І. Тургенєв («Гамлет Щигровського повіту», стаття «Гамлет і Дон Кіхот»), А. Чехов («Іванов»)), образ (Й.-В. Гете («Страждання юного Вертера», «Роки вчення Вільгельма Мейстера»), Дж. Апдайк («Гертруда і Клавдій»)), художній троп (А. Мердок «Чорний принц»)), але в різних соціокультурних обставинах ці елементи проявляються у новому контексті, набуваючи нового смислового забарвлення, нових відтінків.

Дуже плідним є гамлетівський інтертекст в Україні, де творчий діалог з генієм вели Леся Українка («To be or not to be?» (1896), «Хотіла б я уплисти за водою...» (1900)), М. Рильський («Як Гамлет, придивляюсь я до хмар» (1926) і «Принц данський» (1929)), М. Бажан («Смерть Гамлета» (1932)), О. Тарнавський (збірка «Самотнє дерево», 1960), Л. Первомайський («Гамлет» (1977)), Б. Олійник («XX вік і Гамлет», 1980), Д. Павличко «Як Гамлет, я ходжу поміж гробами» (1990)). В. Махно («Bitch/beach Generation» (2007)) та ін.

У третьому розділі було визначено основні вектори розвитку смислового потенціалу гамлетівської інтертекстуальності в поетичних творах II половини XX– початку XXI століть і проаналізовано основні функції специфіку художнього втілення гамлетівської інтертекстуальності в англійських та українських поетичних творах. Європейська поезія завжди виявляла великий інтерес до мистецьких, зокрема, поетичних інтерпретацій «Гамлета» про

свідчать вірші французького поета Артюра Рембо, грека Костянтина Кавафіса, та ін.

Аналіз сучасних англomовних віршів продемонстрував, що вірш сучасної молодшої поетеси Сідні Кей «Офелія» (2023) містить подібність з текстом А. Рембо. Поетеса теж описує сцену трагічної загибелі нещасної шекспірівської героїні, але функція інтертекстуальності тут інша: лірична героїня звертається до образу Офелії, щоб передати свій власний стан. Протилежним за домінуючою функцією інтертексту є твір Константіноса Кавафіса «Король Клавдій», де король Клавдій зображений як мудрий політик, а Гамлет як неврівноважений невротик. У цьому творі наявний ейдологічний тип інтертекстуальності, функцією якого виступає, за концепцією А. Паско, опозиційна.

Вірш американського поета Р. С. Гвінна під назвою «Шекспірівський сонет» відсилає читача до певного шекспірівського твору, в тому числі до «Гамлета». Уникаючи при цьому як власних назв поет нам ігрову ситуацію – впізнавання-розгадування, яке вимагає високої обізнаності з творами Шекспіра.

Перший рядок актуалізує гамлетівський інтертекст, адже тут наявна смислова алюзія до «Гамлета».

Сучасна українська поезія продовжує традицію поетичної гамлетіани, сформовану творами Лесі Українки, так і тексти М. Рильського, М. Зерова, Є. Плужника та ін. Зберігається тут і започаткований у віршах поетів 20-30-х років ХХ століття трагічний модус інтерпретації проблеми вибору. Такими є вірші Л. Первомайського «Гамлет» та С. Голованівського «Гамлет». де присутні такі рівні типи інтертекстуальності, як алюзії на окремі епізоди трагедії, ремінісценції та парафраз цитат. Водночас, у поезії 1960–1990 років гамлетівський інтертекст набуває нових у порівнянні з попередньою поезією інтонацій і смислів. Домінуючим тепер постає мотив розчарування, спричиненого тим, що хрущовська відлига не виправдала сподівань української інтелігенції (вірш Зіновія Красівського «Гамлет», поема Василя

Стуса «Ця п'еса почалася вже давно» (1970). Актуалізуючи лейтмотив «Гамлета», що пов'язаний зі станом та самоусвідомлення людини, яка переживає кризу ідентичності, В. Стус використовує прийом театру абсурду. Водночас, В. Стус використовує і текстові ресурси «Гамлета» (алюзії та ремінісценції, парафраз до славнозвісної Шекспірової метафори “the time is out of joint” та образ «мишоловки», образ Йорика та ін. Функції, які виконує шекспірівський інтертекст в поемі Стуса, якщо використати щодо них концепцією А. Паско, імітаційна та алюзивна.

Гамлетівська інтертекстуальність присутня у творах поетеси Оксани Забужко «Монолог Офелії» (1985), «Офелія і “мишоловка”» (1990) та «Офелія – Гертруді» (1994), які неодноразово потрапляли у фокус дослідницької уваги сучасних літературознавців. Здійснений нами аналіз найменш вивченого вірша «Монолог Офелії» дозволив продемонструвати текстуальний тип інтертексту, що реалізується через згадки про вінок, використання онімів, а також смисловий (надзмістовий) тип інтертекстуальності, а також зробити висновок про те, що інтертекстуальність тут виконує такі функції, як імітаційна та алюзивна.

Таким чином, гамлетівська інтертекстуальність відіграє важливу роль у сучасній поезії, сприяючи успіху художніх творів у читацького загалу. Присутність в текстах сучасних авторів елементів класичних творів (сюжетних колізій, образів, тропів) виступає зазвичай як творча інтенція, свідомо запрограмована автором тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко С. Інтертекстуальність: її види та конкуруючі терміни (на матеріалі притчі Ричарда Баха «Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон»). *Вісник ЛНУ*. 2010. № 10 (221). С. 11–19.
2. Анісімова Н. Все іще можна зіграти інакше...: театралізований «світ навиворіт» у поезії Оксани Забужко. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки*. 2014. Вип. 4.14. С. 7–12.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва : Прогресс, 1989. 615 с.
4. Бахтин М. М. Контекст. Бахтин М. М. К методологии литературоведения. Москва : Наука, 1976. С. 29–47.
5. Бахтин М. М. Проблемы содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. *Вопросы литературы и эстетики*. Москва : Художественная литература, 1975. С. 67–89.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1979. 423 с.
7. Березкін А. Погребіння Офелії або до історії декриміналізації самогубства в Англії раннього нового часу.
URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/pogrebenie-ofelii-ili-k-istorii-dekriminalizatsii-samoubiystva-v-anglii-rannego-novogo-vremeni-1> (дата звернення 14.08.2023).
8. Біловус Л. Теорія інтертекстуальності: становлення понять, тлумачення термінів, систематика. Тернопіль : Видавець Стародубець, 2003. 36 с.
9. Борисюк І. Тіло, мова, смерть.
URL: <https://m.krytyka.com/ua/articles/totozhnist-inakshist-identychnist-tilochas?page=4> (дата звернення 02.03.2023).

10. Гайдабура В. Офелія Є. Шашаровської. *Газета «День»*, 2001. ,№ 136. С. 7.
11. Гарбузюк М. «Гамлет» В. Шекспіра на українській сцені: «дзеркало й відбиток часу» (на матеріалі львівських постанов). URL: <http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/18-19-2012/11.pdf> (дата звернення 15.04.2023).
12. Гете Й. В. Шекспір і нема йому краю / пер. з нім. Б. М. Гавришкова. *Поетія і правда*. Київ : Мистецтво, 1982. С. 33–42.
13. Горенок Г. Гамлет і гамлетизм у європейській літературі першої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Тернопіль, 2007. 20 с.
14. Горенок Г. Особливості інтепретації Шекспірового Гамлета в європейській літературі першої половини ХХ століття. *Вісник Житомирського державного університету. Філологічні науки*. 2009. Вип. 45. С. 18–26.
15. Грюнбайн Д. Цитата. *Иностранная литература*. 2004. № 11. С. 302–303
16. Дмитренко Ю. О. Шекспір як метатекст. «Сучасна англістика: Мова в контексті культури» : тези доповідей третього міжнародного наукового форуму. Харків : ХНУ, 2009. Ч. 1. С. 118–121.
17. Друскі М. Ференц Ліст. Симфонічна творчість. URL: https://www.belcanto.ru/liszt_symphony.html (дата звернення 25.04.2023).
18. Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. Москва : Наука, 1994. 230 с.
19. Жулинская А. С. Интертекстуальность как объект лингвистических исследований. *Ученые записки Таврического национального университета им. В. И. Вернадского. Серия «Филология»*. – Симферополь : ТНУ им. В. И. Вернадского, 2006. Том 19 (58). № 1. С. 71–74.

20. Зеров М. К. Лекції з історії української літератури (1798–1870) / За ред. Дорін В. Горзлін і Оксани Соловей. Торонто : Мозаїка (Видання КІУС), 1990. 315 с.
21. Іванишин П. Пізнання літературного твору : Методичний посібник для студентів і вчителів. Дрогобич : ВФ «Відродження», 2003. 80 с.
22. Іванишин П. Теорія інтертекстуальності: спроба розрізнення. *Філологічні семінари*. 2013. Вип. 16. С. 53–59.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Fils_2013_16_9 (дата звернення 21.07.2023).
23. Коломієць Л. Українські перекладачі «Гамлета» В. Шекспіра.
URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/15456/10Kolo_miyets.pdf?sequence=1 (дата звернення 02.04.2023).
24. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог, роман (1967). *Вестник МГУ. Серія 9. Філологія*. 1995. № 1. С. 96–108.
25. Кристева Ю. Семиотика. Исследования по семанализу. Санкт-Петербург : Академический Проект, 2003. 288 с.
26. Кузьменко Д. Сучасні підходи до тлумачення поняття «інтертекстуальності». *Літературознавчі студії*. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2008. Вип. 21. Част. 1. С. 347–351.
27. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах функционирования поэтического языка. Екатеринбург : Знание, 2004. 272 с.
28. Лазаренко Д. Шекспірів «Гамлет»: Ніс et ubique. URL: <http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/14-15-2010/23.pdf> (дата звернення 27.08.2023).
29. Лазаренко Д., Дощенко О. Зсув оповідного фокусу як стратегія переосмислення гамлетівського сюжету в романі Лізи Фідлер «Побачення з Гамлетом: історія Офелії». *Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки*. Запоріжжя : КПУ, 2015. № 1. С. 21–24.
30. Лазаренко Д. М., Дощенко О. Г. Інверсійне прочитання як форма традиціоналізації гамлетівського сюжету: передумови, механізм і функції. *Вісник Запорізького національного університету : збірник*

- наукових праць. Філологічні науки. Запоріжжя : ЗНУ, 2015. № 1. С.1 21–133.
31. Лановик М., Лановик З. Український Гамлет як європейський прорив національного самовизначення. URL: <http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/25-26-2016/8.pdf> (дата звернення 11.09.2023).
 32. Лебединцева Н. Офелія як контекст: коло вічного вигнання у поетичній інтерпретації О. Забужко. URL: <http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/25-26-2016/10.pdf> (дата звернення: 20.02.2023).
 33. Лихоманова Н. Інтертекст. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті Литаври, 2001. С. 233–234.
 34. Лотман Ю. М. Внутрі мислящих миров. Москва : Наследие, 1996. 289 с.
 35. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург .: Искусство, 2002. 704 с.
 36. Марік В. Б. Явища концепту і концептосфери в музичному мистецтві: до проблеми вічного образу: автореф. дис. ... канд. мистец-ва: 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
 37. Марінеско В. Ю. Літературні біографії В. Шекспіра як феномен сучасного шекспірознавчого дискурсу. *Наука і вища освіта : тези ХХ Міжнародної наукової конференції молодих науковців*. Київ, 2012. С. 126–128.
 38. Міхєєва Л. Чайковський. «Гамлет». URL: https://www.belcanto.ru/tchaikovsky_hamlet.html (дата звернення 02.05.2023).
 39. Москвітіна Д. А. Рецепція В. Шекспіра в культурі американського просвітництва (на матеріалі творчості Дж. Адамса). *Держава та регіони. Серія : Гуманітарні науки*. Запоріжжя : КПУ, 2015. № 1. С. 16–20.
 40. Савенко І. Функції цитати як одного із засобів організації художнього простору тексту. *Донецький вісник наукового товариства ім. Шевченка*. Донецьк : Східний видавничий дім, 2005. Т. 7. С. 214–224.

41. Саяпіна Т. В. Інтертекстуальні виміри художнього твору (окремі аспекти функціонування терміна). *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*. Запоріжжя : ГУ «ЗІДМУ», 2004. № 1. С. 62–65.
42. Торкут Н. Гамлетизм: українська версія (пролегомени до дискусії). URL: <http://shakespeare.in.ua/uk/torkut-natalija-gamletizm-ukrainska-versija-prolegomeni-do-diskusii/> (дата звернення 14.03.2023).
43. Торкут Н. Вільям Шекспір у французькому культурному просторі часів просвітництва та романтизму: парадокс рецепції і резонанс парадоксу. *Шекспірівський дискурс*. Запоріжжя : КПУ, 2011. Вип. 2. С. 220–250.
44. Торкут Н. Вільям Шекспір: факти, домисли, мистифікація. URL: [chasorys-rich.com.ua/2016/09/25/ вильям-шекспір-факти-домисли-містифі/](http://chasorys-rich.com.ua/2016/09/25/вильям-шекспір-факти-домисли-містифі/) (дата звернення 20.03.2023).
45. Торкут Н. М. Трагічне крещендо Шекспірової музи. *Вільям Шекспір. Трагедії: Пер з англ. (Б-ка світ. літ.)*. Харків : Фоліо, 2004. С. 3–38.
46. Торкут Н. М., Могучев О. О. Кіноекранізація літературних творів у фокусі інтермедіальних студій. *«Філологія у сучасному світі»* : матеріали міжнародної науково-практичної конференції. Запоріжжя : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 51–56.
47. Тютенко А. А. Структура і функції алюзії в пресі Німеччини, Австрії та Швейцарії : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Харків, 2000. 21 с.
48. Ушкалов Л. Дзеркала Оксани Забужко: передмова до збірки О. Забужко «Друга спроба: вибране». Київ : Факт, 2009. 43 с.
49. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. Москва : КомКнига, 2007. 280 с.
50. Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. *Известия АН. Серия литературы и языка*. 1998. № 5. Т. 57. С. 25–38.
51. Фуко М. Что такое автор? Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. Москва : Касталь, 1996. 387 с.

52. Хайнеман В. Лингвокультурные особенности текстов. *Языкознание*. 1999. № 14. С. 60–73.
53. Хитрова-Бранц Т. Шекспірівський дискурс Німеччини XVIII–XIX ст. у світлі новітніх методологій. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки. Літературознавство*. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки. 2012. № 13 (238). С. 48–50. 56.
54. Храброва Г. Історія розвитку і сучасний стан гендерного шекспірознавства. URL: <http://rs-journal.kpu.zp.ua/archive/22-2014/7.pdf> (дата звернення 05.09.2023).
55. Цодоков Є. Опера Тома «Гамлет». URL: <https://www.belcanto.ru/hamlet.C.html> (дата звернення 02.05.2023).
56. Чередник Л. Рецепції шекспірівських образів в Українській літературі XIX–XX століть. URL: <http://77.121.11.9/bitstream/PoltNTU/1824/5/Cherednyk%20Рецепції.pdf> (дата звернення 20.02.2023).
57. Чередник Л. Трансформація образу Офелії у поезії Оксани Забужко. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія: Філологія/Маріуполь* : Новий світ, 2016. Вип. 14. С. 51–57.
58. Черняк Ю. Гамлетівська інтертекстуальність у поемі В. Стуса «Ця п'єса почалася вже давно». *Ренесансні студії* / гол. ред. Торкут Н. М. Запоріжжя : КПУ, 2013. Вип. 20-21. С. 199–210.
59. Черняк Ю. І. Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в Українському шекспірівському дискурсі : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Київ, 2011. 225 с.
60. Черняк Ю. І. Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в Українському шекспірівському дискурсі : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Київ, 2011. 20 с.
61. Чухно В. Гендерний аспект у соціолінгвістичному дискурсі Оксани Забужко.

URL: <http://publications.lnu.edu.ua/bulletins/index.php/philology/article/view/6107/6119> (дата звернення 20.02.2023).

62. Шалагінов Б. Шекспірівські ремінісценції в ліриці Лесі Українки. *Українська мова і література в школах України*. 2016. № 10. С. 11–13.
63. Шаповал М. Інтертекстуальність: історія, теорія, поетика : навч. посібник. Київ : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2013. 167 с.
64. Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі: автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06. Київ, 2010. 36 с.
65. Шнайдер Б. То не Шекспір! («Смерть Гамлета» Миколи Бажана). *Українська шекспірія на Заході*. Торонто, 1990. Вип. 2. С. 40–44.
66. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. *Философия эпохи постмодерна*. Минск .: Красикопринт, 1996. С. 52–73.
67. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва : РИК «Культура», 1993. 464 с.
68. Aragon L. Shakespeare. New-York : Harry N. Abrams, 1964. 124 p.
69. Barthes R. Le plaisir du texte. Paris : Éditions du Seuil, 1973. 105 p.
70. Carr I. The Ophelia syndrome: memory loss in Hodgkin's disease. *The Lancet*. 1982. Vol. 319. № 8276. P. 844–845.
71. Edwards L. The Labors of Psyche'. *Critical Inquiry*. 1979. № 6. P. 31–36.
FrEvans C. A critique of feminist criticism in Shakespeare's Hamlet : the decomposition of Ophelia and Gertrude. Houston : University of Houston, Clear Lake, 1998. 85 p.
72. Frazer E. Ophelia as Arhetype: Jake Haggie`s songs and sonnets to Ophelia. Greensboro : University of North California, 2012. 60 p.
73. Frye N. Northrop Frye on Shakespeare. Markham, Ontario : Fitzhenry and Whiteside, 1986. 186 p.

74. Genette G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris : SEUIL: First Edition, 1982. 474 p.
75. Kiefer C. S. *The Myth and Madness of Ophelia*. Amherst : Mead Art Museum, 2001. 75 p.
76. Marinesko V., Lazarenko D., Torkut N., Gutaruk N. “Shakespeare in love” / In love with Shakespeare: metatextual potential of John Madden’s fictional biopic. *Amazonia Investiga*. 2021. Vol. 10. Is. 42. P. 103–112.
77. Pasco A. *Allusion: a literary graft*. Charlottesville : Rockwood Press, 2002. 247 p.
78. Riffaterre M. La syllepse intertextuelle. *Poétique*. 1979. № 40. P. 446–501.
79. Seder K. *An actor’s approach to the characterization of Ophelia in William Shakespeare’s “Hamlet”*. Long Beach : M.F.A. California State University, 1994. 156 p.
80. Showalter E. *Ophelia, gender and madness*.
URL: <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/ophelia-gender-and-madness>
(дата звернення: 15.02.2023).
81. Showalter E. *Representing Ophelia : women, madness, and the responsibilities of feminist criticism*. URL: <https://www.worldcat.org/title/representing-ophelia-women-madness-and-the-responsibilities-of-feminist-criticism/oclc/222768064> (дата звернення 15.08.2023)
82. Smith K. *The Connections of Niels Gade*.
URL: <https://www.wrti.org/term/niels-gade> (дата звернення 26.04.2023).
83. Torkut N., Harbuziuk M., Sobol O. Shakespeare Festivals as a Medium of Value. *Transfer European Values in Ukrainian Education: Challenges and Frontiers*. Lviv-Torun : Liha-Pres, 2021. P. 159–173.
84. Torkut N., Cherniak Y. Ukrainian Hamlet and “hamletizing” Ukraine: “Will you play upon this pipe?” *Ренесансні студії* / гол. ред. Торкут Н. М. Запоріжжя : КПУ, 2014. Вип. 22. С. 98–115.
85. Weise G. *Zur Spezifik der Intertextualität in literarischen Texten. Textbeziehungen: linguistische und literaturwissenschaftliche Beiträge zur*

Intertextualität. Tuebingen : Stauffenburg, Joseph Klein, Ulla Fix (hrsg.), 1997. S. 39–49.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ДЖЕРЕЛ

86. Арутюнова Н. Д. Дискурс. Языкознание. Большой энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцева. Москва : Большая Российская энциклопедия, 1998. 685 с.
87. Лексикон порівняльного та загального літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
88. Літературознавчий словник-довідник / ред. Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів, В. І. Теремко. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.
89. Постмодернизм. Энциклопедия. Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. 1040 с.
90. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Москва : Аграф, 1999. 384 с.
91. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. Москва : Интрада – ИНИОН, 1999. 320 с.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

92. Бажан М. П. Смерть Гамлета. *Бажан М. П. Твори в 4-х т.* Київ : Дніпро, 1984. Т. 1.: Поезії та поеми 1923-1983. С. 116–120.
93. Гейм Г. «Офелія» / пер. Т. Гаврилів. URL: <https://archive.prostory.net.ua/ua/expressionismus/3-expressionismus/179-2009-03-16-15-53-59> (дата звернення 20.04.2023).
94. Голованівський С. Гамлет. *С. Голованівський. Поезії.* Київ : Дніпро, 1990. С. 114–115.
95. Забужко О. Друга спроба: вибране. Київ : Факт, 2005. 347 с.
96. Забужко О. Травневий іній. Київ : Радянський письменник, 1985. 64 с.

97. Зеров М. Poor Yorick! У ласкавий листопад... *Зеров М. Твори : в 2 т.* Київ : Дніпро, 1990. Т. 1. Поезії. Переклади. С. 40.
98. Зуєвський О. Вибране: Поезії. Переклади. Київ : Дніпро, 1992. 64 с.
99. Красівський З. Невольницькі плачі / передмова Ю. Зайцева. Львів : : Інститут українознавства НАН України, 1995. 96 с.
100. Леся Українка. Зібрання творів у 12 т.т. Київ : Наукова думка, 1975. Т. 1. 446 с.
101. Леся Українка. Лірика. Драми. Київ : Дніпро, 1986. 415 с.
102. Маланюк Є. Поезії. Львів : Фенікс ЛТД, 1992. 317 с.
103. Олійник Б. ХХ вік і Гамлет. URL: <http://forlit8.ues.by/index.php/item/296-iv58roetychnashekspiriana> (дата звернення 10.09.2019).
104. Павличко Д. Твори. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2010. Т. 1: Поезія 1950–1988. 512 с.
105. Первомайський Л. Твори в 7 т. / упоряд. С. Пархомовського; передм. А. Новиченка. Київ : Дніпро, 1985. Т. 1.: Поезії. 387 с.
106. Плужник Є. Ходить... Все ходить... Забувшись. Забутий. *Плужник Є. Поезії.* Київ : Радянський письменник, 1988. С. 316.
107. Рембо А. Офелія / пер. С. Ткаченка.
URL: <http://maysterni.com/publication.php?id=2291> (дата звернення 20.04.2019).
108. Рильський М. Лірика Лесі Українки.
URL: <https://www.ukrlib.com.ua/krstat/printzip.php?id=17> (дата звернення 15.08.2019).
109. Рильський М. Вечірні розмови. 1960–1961. Київ : Київське обласне книжково-газетне видавництво, 1962. 150 с.
110. Рильський М. Зібрання творів у 20 томах. Київ : Наукова думка, 1961. Т. 1. 487 с.
111. Рильський М. Т. Лірика / упоряд. Л. В. Таран. Київ : Дніпро, 1995. 335 с.
112. Стус В. Поезії. Харків : Права людини, 2009. 184 с.

113. Шекспір В. Гамлет / пер. Г. Кочур. *Шекспір В. Трагедії*. Харків : Фоліо, 2004. С. 165–310.
114. Шекспір В. Гамлет / пер. Л. Гребінка. *Шекспір В.. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1986. Том 5. С. 5–118.
115. Яр Славутич. To be, or not to be в українських перекладах. *Українська шекспірія на Заході*. Едмонтон, 1987. Вип. 1. С. 31–40.
116. Cavafy C. P. King Claudius. *Cavafy C. P. Collected Poems* / ed. by G. Savidis. Princeton : Princeton University Press, 1992. P. 183–186.
117. Hamlet Poems. The best poetry on the web.
URL: <https://allpoetry.com/poems/about/hamlet> (дата звернення 15.08.2023)

SUMMARY

The presented work is dedicated to the study of modern poetic works, which contain a powerful echo of the tragedy of W. Shakespeare “Hamlet”. The use of the principles of the theory of intertextuality opens up interesting perspectives for understanding the cultural and creative potential of this work of the Great Bard.

The object of analysis is the poetic works of such authors as R. S. Gwinn, O. Zabuzhko, K. Cavafys, S. Kay, L. Pervomaiskyi, V. Stus, etc., where images, motifs, borrowings play an important role, allusions and reminiscences of “Hamlet” V. Shakespeare.

The main goal of the work is to reveal the specifics of the artistic representation of Hamlet's intertextuality in the poetic works of the second half of the 20th - the beginning of the 21st centuries, and to outline the main function of the intertext in the artistic world of these works.

This determined the fulfillment of such tasks as: to give a description of the main concepts and terms of the theory of intertextuality; describe the functions and characterize the main types of intertextuality; outline the main spheres of culture where the influence of W. Shakespeare's “Hamlet” is felt, highlight the state of study of the receptive potential of the tragedy “Hamlet”; to analyze the main functions and find out the specifics of the artistic embodiment of Hamlet's intertextuality in English-language and Ukrainian poetic works.

The theoretical and methodological base of the work is built on a combination of the principles of receptive aesthetics, which considers literary texts in a broad context, the theory of intertextuality, and modern works on Shakespeare.

The scientific novelty of the master's work is that it systematizes a large amount of scientific information on the problems of the theory of intertextuality, reveals the functions of Hamlet's intertext in the works of modern English-speaking and Ukrainian poets, and analyzes the poetry of R. S. Gwinn and S. Kay for the first time.

Key-words: *intertextuality, Hamlet intertext, allusion, reminiscence, parody, quotation, intertextual connections*

Декларація
академічної доброчесності
здобувача ступеня вищої освіти ЗНУ

Я, Коба Інна Юріївна, студентка 2 курсу магістратури, форми навчання заочна, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, освітньо-професійна програма магістр, адреса електронної пошти inna.koba88@gmail.com, підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Гамлетівська інтертекстуальність в світовій поезії II пол. 20 століття – початку 21 століття: специфіка і функції» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомлена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;

- згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата 30.11.2023

Підпис _____

Коба Інна Юріївна