

УДК 821.161.2+111(14)“19/14”

DOI: [https://doi.org/10.18524/2307-4604.2019.1\(42\).168911](https://doi.org/10.18524/2307-4604.2019.1(42).168911)

**МІСТЕРІАЛЬНИЙ ШЛЯХ КОРОЛЯ ЛІРА  
В НЕОФАБУЛІСТСЬКІЙ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ РОНАЛДА ГАРВУДА:  
ОБРИСИ АНГЛІЙСЬКОГО (ПОСТ)ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

**Дроздовський Д.**

кандидат філологічних наук, науковий співробітник, Інститут літератури  
імені Т.Г. Шевченка НАН України

*У статті представлено герменевтичний аналіз п'єси «Костюмер» (1980 р.) англійського драматурга Роналда Гарвуда. Досліджено, що в цьому творі, написання якого припадає на функціонування постмодернізму, наявні філософські риси постпостмодернізму. Окреслено роль шекспірівського інтертексту у п'єсі. Уточнено низку положень про особливості постмодернізму в англійській літературі 1980-х рр., а також окреслено особливості зв'язку між постмодернізмом і неофабулізмом як одним із напрямів постпостмодерністської літератури. В аспекті розвитку літературознавчих підходів Б. Шалагінова розкрито специфіку взаємодії двох метаформ світової культури — карнавалу й містерії – у п'єсі «Костюмер». Виявлено репрезентацію екзистенціалістських рис у світогляді головного актора (Сера) у п'єсі, а також у Короля Ліра, якого грає Сер. Наголошено на експлікації системи шекспірівських масок як виявів інтертексту задля протидії абсурдній дійсності й підняття над нею. Виявлено риси гуманістичного світогляду у головних дійових осіб п'єси.*

**Ключові слова:** «Костюмер», Роналд Гарвуд, постмодернізм, постпостмодернізм, англійська література, карнавал, містерія.

**МИСТЕРИАЛЬНЫЙ ПУТЬ КОРОЛЯ ЛИРА  
В НЕОФАБУЛИСТСКОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ РОНАЛЬДА ХАРВУДА:  
ОЧЕРТЕНИЯ АНГЛИЙСКОГО (ПОСТ)ПОСТМОДЕРНИЗМА**

**Дроздовский Д.**

кандидат филологических наук, научный сотрудник, Институт литературы  
имени Т. Шевченко НАН Украины

*В статье представлен герменевтический анализ пьесы «Костюмер» (1980 г.) английского драматурга Рональда Харвуда. Доказано, что в этом произведении, написанном в период постмодернизма, имеются философские черты постпостмодернизма. Определена роль шекспировского интертекста в пьесе. Уточнен ряд положений об особенностях постмодернизма в английской литературе 1980-х гг., а также обозначены особенности связи между постмодернизмом и неофабулизмом как одним из направлений постпостмодернистической литературы. В аспекте развития литературоведческих подходов Б. Шалагинова раскрыта специфика взаимодействия двух метаформ мировой культуры – карнавала и мистерии – в пьесе «Костюмер». Рассматривается репрезентация экзистенциалистских черт в мировоззрении главного актера (Сэра) в пьесе, а также у Короля Лира, которого играет Сэр. Обозначена экспликация системы шекспировских масок как проявлений интертекста для противодействия абсурдной действительности и поднятию над ней. Вывявлены черты гуманистического мировоззрения у главных действующих лиц пьесы.*

**Ключевые слова:** «Костюмер», Рональд Харвуд, постмодернизм, постпостмодернизм, английская литература, карнавал, мистерия.

**MYSTERIOUS WAY OF KING LEAR  
IN RONALD HARWOOD'S NEOFABULISTIC REPRESENTATION:  
OUTLINING ENGLISH (POST)POSTMODERNISM**

**Drozdovskyi D.**

candidate of philological sciences, academic fellow, Taras Shevchenko Institute  
of Literature of the National Academy of Sciences of Ukraine

*In the paper, the author has provided the hermeneutical analysis of the play "The Dresser" (1980) by English playwright Ronald Harwood. It has been investigated that in this literary work, the writing of which was finalized in postmodernism, there are philosophical features of post-postmodernism. The role of Shakespearean intertext in the play has been outlined. A number of provisions on the features of post-postmodernism in English literature of 1980s has been clarified, as well as features of connection between postmodernism and neo-fabulism as one of the directions of post-postmodern literature. In the aspect of the development of B. Shalahinov's literary approaches regarding the specificity of the interaction of two metaforms of world culture – carnival and mystery – in the play "The Dresser" has been spotlighted. The representation of existentialistic features in the outlook of the main actor (Sir) in the play, as well as King Lear, played by Sir, has been revealed. It is emphasized the explication of Shakespearean masks system as intertextual manifestations in order to counter the absurd reality and lift above it. The features of the humanistic worldview in the outlook of the main actors of the play have been described.*

**Key words:** "The Dresser", Ronald Harwood, postmodernism, post-postmodernism, English literature, carnival, mystery.

**Вступ**

Вивчення модернізму й постмодернізму з погляду постпостмодерного стану культури набуває особливої значущості для сучасного літературознавства, зокрема теорії літератури й культурологічних студій. Дослідження постмодерністських літературних творів із позиції постпостмодернізму дає можливість здійснити ревізію історико-літературознавчої періодизації в ХХ ст., показавши нелінійність репрезентації постмодернізму в різних європейських літературах. У представленому дослідженні йтиметься про п'єсу «Костюмер» («*The Dresser*», 1980 р.; у 1983 р. сам автор переробив текст п'єси на кіносценарій для однойменного фільму) Роналда Гарвуда (*Ronald Harwood*) – знаковий твір англійської літератури, у якому йдеться про взаємодію двох ключових, за Б. Шалагіновим, метаформ світової культури: містерії та карнавалу. Написання твору припадає на розвиток постмодерністських тенденцій в англійській літературі, проте світоглядно-філософська специфіка п'єси дає підстави говорити про наявність у ній тенденцій до постпостмодернізму (саме тому в назві статті префікс «пост-» в останньому понятті взято в дужки).

Р. Гарвуд інтуїтивно схоплює нове світовідчуття, яке наближається до світовідчуття, репрезентованого в такому постпостмодерністському напрямі, як *неофабулізм*. В епістемологічному центрі неофабулістських художніх творів — реципіювання класичних текстів, що містять значний естетично-художній і філософський потенціал. У такому разі трансформація цього претексту у новому художньому тексті привносить у нього естетичні й філософські смисли, що, по суті, суперечать постмодерністським настановам на заперечення «великих наративів» і руйнування літератури як простору лоґодицеї. Водночас аналізована п'єса Роналда Гарвуда – приклад функці-

онування шекспірівського дискурсу у кінці ХХ ст. Шекспірівський інтертекст дає можливість персонажеві сформуванати власну мистецьку концепцію, що постає формою екзистенційного вияву внутрішніх інтенцій і чинником утвердження життєвої вітальності шляхом заперечення абсурдності життя. Зазначена особливість тексту визначає актуальність пропонованого дослідження в аспекті перепрочитання постмодернізму з позицій культури «пост-пост-», що дає можливість спроектувати лінії художніх трансформацій в англійській літературі.

#### **Результати та обговорення**

У дослідженні 2014 р. (Дроздовський 2014) я вже наголошував на тому, що в окремих творах англійського постмодернізму наявна проблематика, цілком суголосна з ідейно-естетичними шуканнями постпостмодернізму. Так, «Вежа з чорного дерева» Дж. Фаулза – приклад повісті, у яких в загострений спосіб представлено два типи світосприйняття й водночас дві мистецькі модальності, які у творі функціонують у полемічному діалогізмі. Постпостмодерністській літературі властиве з'єднання таких дискурсів, які в модернізмі або постмодернізмі позиціонувалися як полярні й такі, що априорі не можуть бути зведені до спільного знаменника через іманентну опозиційність (Vermeulen, Van Den Akker 2010). Гіпотезою роботи постає припущення про те, що ключовою рисою постпостмодерністських нарративів постає тенденція до поєднання двох метаформ (метажанрових утворень) світової культури й літератури зокрема: карнавалу й містерії. За Б. Шалагіновим, «в основі карнавалу – навпаки, успадкована від язичництва ідея про внутрішній монізм людини та про циклічний, круговий час, що постійно повертається до свого вихідного стану. <...>. Карнавал проніс через століття спіритуалістичної середньовічної культури активне відчуття тілесності навколишнього світу» (Шалагінов 2011: 250).

П'єса Р. Гарвуда порушує світоглядну-філософську проблематику, не притаманну постмодернізму, який має місце в англійській літературі 1980-х рр. Оприявлені в ній проблемні комплекси й тематичні вузли наближають цей «Костюмера» до творів неофабулістського спрямування. Неофабулізм постає одним із напрямів постпостмодерністської літератури, у якій експліковано «великі теми», заперечувані в постмодернізмі. Твори цього напрямку утверджують ціннісно-смыслову парадигму, притаманну літературам допостмодерного періоду й постпостмодернізму водночас (Epstein 2012; Vermeulen, Van Den Akker 2010).

«Костюмер» значною мірою є твором із виразним шекспірівським інтертекстом. Сер — знаний актор лондонського театру «Рояль» – грає у виставі «Король Лір». Водночас сцени з шекспірівської трагедії розігруються в реальному житті дійових осіб, які припадають на період нацистської атаки на Лондон. Мотив божевілля головного актора, зазначений на початку п'єси (ідеться про погіршення здоров'я й припис лікарів припинити гру на сцені), допомагає у стиранні кордонів між фікцією і правдою, між реальністю й вигадкою. У «Королі Лірі» В. Шекспіра головний герой переживає своєрідний катарсис під час сцени з бурею. У цій сцені він розуміє справжню цінність людських стосунків і сприймає світ таким, як він є насправді, – відповідно

до принципів гуманізму, а не системи вертикальних владних відносин, які функціонували в англійському королівському світі ренесансного часу і які особливо виразно експліковані в трагедії «Король Лір». Момент осяяння Короля Ліра водночас є моментом трагічного екстатичного переживання, у якому герой довідується про справжню з погляду гуманізму цінність світу й речей навколо себе. Трагічний апофеоз («Король Лір» – одна з «великих» трагедій В. Шекспіра) свідчить, за Б. Шалагіновим, про наявність у художньому творі містеріальності.

На думку Б. Шалагінова, «в основі містеріального метажанру лежить ідея руху як якісного прирощення і безупинного оновлення. Ми знаходимо тут поєднання одне з одним пафосу ліричного, героїчного, трагічного, комічного і сентиментального, таких різнорідних елементів, як психологізм, сцени і описи в дусі побутового натуралізму, буфонність і гротеск, пригодницькі і фантастичні елементи. Але все це наявне не як статичне напруження, збудженість і схвильованість у дусі маньєризму, а як послідовний рух до певної віддаленої високої мети.

У містерії як у метасюжеті головне – не поєднання сюжетних мотивів чи неодмінних елементів події, а послідовність розташування названих вище жанрових елементів. Логіку містеріального сюжету добре видно на прикладі «Божественної комедії» Данте: обов'язкова частина містить випробування героя низькою дійсністю. Стиль не цурається грубих і натуралістичних барв. Сам містеріальний герой може виявляти страх, малодушність, припускати помилку супроти моралі (як, наприклад, у німецьких романтиків); поруч з ним може виступати «негативний герой» (як у Гетевому «Фаусті»). Проте все це – лише шлях до кінцевої високої мети. Перед нами розкривається внутрішня динаміка характеру, знаходження героєм нового, вищого змісту власного існування. Цьому відповідає ще одна обов'язкова частина – апофеоз» (Шалагінов 2011: 252).

Тематика п'єси «Костюмер» оприявнює й інший мотив, ключовий для шекспірівського світу: мотив карнавальності, яка в англійському творі представлена в доволі незвичний спосіб. У п'єсі маємо образ Блазня, який з'являється у виставі «Король Лір». Водночас створений образ актора, який грає у виставі Блазня, позначений рисами трагічного світосприйняття й екзистенційної самотності. Зауважу, що події у п'єсі відбуваються під час нацистського бомбардування Лондона в 1942-му році.

У «Костюмері» відбувається зміщуванні художнього простору й реального життя. Не випадково, у самому театрі героїв називають Сер і Леді (Ваша Величносте), що відповідає духові шекспірівського часу. Жінки в долі Сера (Медж, Леді, Айрін) нагадують трьох дочок Короля Ліра. Сер говорить цитатами з шекспірівських трагедій, плутаючи слова й переінакшуючи їх на свій лад відповідно до нових історичних реалій. Театральне перевтілення для персонажа є формою опору абсурдній реальності. Він «тікає» у простір мистецтва, щоб мати можливість сказати правду глядачам про сутність життя. Водночас кожна гра дає можливість і самому акторові зрозуміти, у якій дійсності він перебуває. Шекспірівський інтертекст постає чинником розуміння абсурдності життя (зокрема в умовах війни, коли нацисти бом-

бардують театр, а кожний глядач, відвідуючи виставу, автоматично жертвує власним життям заради насолоди від мистецтва).

Інколи сам герой не усвідомлює, чи він говорить роль на сцені, чи проживає власне життя за допомогою шекспірівського інтертексту. В одному епізоді Сер зауважує, що в момент виголошення репліки Короля Ліра під час бурі він раптом подивився на себе очима Короля Ліра й побачив старця. У такому разі шекспірівські образи у творі Р. Гарвуда є своєрідною оптикою, через яку дійові особи розуміють себе у якомусь новому аспекті (такі відкриття відбуваються з Айрін, а також із Медж під час розмови із Сером).

Сер у реальному житті нагадує величного Короля Ліра, який у XX столітті жертвовно відданий мистецтву. Він до останнього подиху грає на сцені, оскільки сцена стала для нього сенсом життя і, зрештою, самим життям. Костюмер Норман зауважує, що реальна смерть Сера, що настає наприкінці п'єси, значно менш переконлива, ніж смерть, яку переживає Сер в образі Короля Ліра на сцені.

У «Королі Лірі» «Шекспір з надзвичайною філософською глибиною розробляє проблему природної сутності й офіційного статусу людини. Він ставить її майже в екзистенційному плані: Що знає про себе людина? Що вважає головним у собі? Чим керується в житті? <...>.

Король Лір на початку трагедії повністю ототожнює себе зі своєю соціальною роллю. Здається, він ніколи не був простою людиною, а народився з короною на голові. Він не знає, чи може мислити, відчувати, розмовляти якось інакше, ніж король» (Шалагінов 2004: 198-199). У п'єсі «Костюмер» образ корони, якою опікується Айрін, постає двозначною: спершу Сер наполягає, аби корона була доглянута й принесена йому заздалегідь, поза як це його найважливіший атрибут. Проте згодом роль корони занепадає в тексті: важлива не корона, а розуміння того, що відчуває Сер до Айрін, яка опікується короною й підносить актора до небес. «Шекспір хоче провести Ліра через різні випробовування долі, щоб потім він відродився до *нового життя*. <...>. Пройшовши через внутрішні тортури, він мусив віднайти свою душу (чисто екзистенціалістський момент: людина починає відчувати своє «Я» в екстраординарних умовах), відродитися до нового життя не як король, а як людина.

Такий сюжет нагадує поширену в середні віки сюжетну схему про відродження до *нового життя* (Шалагінов 2004: 199). «Як відроджується душа Данте до нового життя? Через споглядання страждань грішників і через співчуття їм. Так само розгортається і подальша доля Ліра» (Шалагінов 2004: 200). Екзистенціалістський момент, який у трагедії вбачає Борис Шалагінов, іще більше увиразнено в п'єсі Р. Гарвуда, події якої відбуваються в умовах війни, тобто прямої загрози людству. І в цей момент відбувається пошук нового життя для тих, хто прийшов на виставу. Водночас цей пошук нового – іманентна риса актора, який живе ідеалами мистецтва. Нортон, до речі, чудово це розуміє, бо ж багато років живе поруч із Сером. Він говорить Айрін, що йому потрібне геть не її молоде тіло. Вона – це один із інструментів відродження душі Сера-Ліра на шляху до нового життя.

Війна у п'єсі зображена не як замах на людство (свободу і права люди-

ни), а як злочин проти мистецтва. Сер прирівнює власну гру до перебування на полі бою. Норман переказує почуті думки двох чоловіків, один із яких утішав іншого, котрий розплакався, оскільки пережив потужне емоційне потрясіння в першій частині «Короля Ліра». На що старший чоловік відповів: «Це лише театр» (Харвуд 2007). Для Сера театр є життям: він символічно помирає як на сцені, так і в житті, причому останній подих персонаж видає саме в гримерці.

«Костюмера» доцільно було б схарактеризувати і як твір «про митця»: у репліках Сера натрапляємо на цитати з Оскара Вайлда, зокрема «Портрета Доріана Грея». Сер — сибарит і мізантроп, який водночас відповідно до уже постпостмодерністської чуттєвості поєднує й кардинально протилежні риси: емоційної ширості, емпатії, здатності відчувати сутність інших та снобізму, величності, арогантності. Він втомлений від життя й спілкування з іншими, яких Норман називає «дрібними, маленькими людьми», яким не зрозуміти сутності його величності Сера. На столику в гримерці в актора стоїть маленька фігурка Вільяма Шекспіра. Він фіксує на дзеркалі, скільки вистав зіграв (217 — «Короля Ліра», понад двісті «Макбета», «Ричарда III» та ін.).

Водночас у розмові з актором, котрий зіграв Блазня в трагедії, Сер раптом показує себе зовсім з іншого боку: як людини, здатної виявляти глибинну емпатію та співчуття. Коли актор іде, Сер звертається до Нормана зі словами про те, що це дуже гарний і порядний чоловік, яких сьогодні мало. Загалом життя Сера нагадує пошуки Людини навколо себе — Людини саме з великої літери. Він вірить в ідеали гуманізму й вважає, що занепад гуманістичних цінностей є однією з найстрашніших катастроф. Можливо, саме тому — попри війну, попередження про авіанальоти й власну хворобу — він виходить на сцену. Символічно, що помирає герой усе ж таки не під час гри, а в своєму кріслі у гримерці, місці, де, на думку Айрін, накопичується дивовижна енергетика, подібно до стародавнього храму, у якому могли перебувати лише найвищі служителі культу. Поруч із цим Сер переживає хвилини несприйняття: молодші актори не сприймають диктату старшого актора, який видається їм театральним тираном, котрий підкорює собі інших. Актор, ідучи додому після вистави, говорить, щоб Норман передав Серові, що більше не збирається з цим миритися.

Отже, з одного боку маємо репрезентацію обоження й поклоніння (з боку Айрін, Медж), а з другого — антагонізм і несприйняття, прагнення «скинути» величного актора з його центрального місця. Сера розуміють і не розуміють водночас його найближче оточення: Норман відчуває обурення й гнів, коли довідується, що в книжці, яку розпочинає незадовго до смерті писати Сер, немає присвяти костюмерові (він власноруч виправляє цю несправедливість, удаючись до історичної фальсифікації). Її Величність (також можлива й алузія до Смаглявої Пані у Шекспіра) шанує Сера, проте переживає психологічний дискомфорт, оскільки розуміє, що не може йому дорівнятися у грі. Її знесилює постійна негативна критика, що на тлі Короля Ліра акторка видається посередністю.

Не випадково, коли Сер помирає у гримерці, її немає поруч: вона вирішує одразу ж після вистави поїхати додому. Медж стоїчно зустрічає звістку,

яку приніс Норман, про смерть Сера. Вона знімає з його пальця перстень, який той попросив її зберігати як символ пам'яті про актора: «Актор живе, допоки про нього пам'ятають».

Мотив пам'яті видається ключовим у п'єсі. Йдеться як про особистісну/індивідуальну пам'ять, так і про пам'ять культури. Сер постає медіатором між Шекспіром і сьогоденням, у якому розгортається війна, а під час гри поруч із театром падають бомби. Мистецтво гри протистоїть життю, у якому утрачено мистецьку сутність. Сер – останній із могікан, хто взяв на себе обов'язок «воскрешати» величне шекспірівське мистецтво, змінюючи глядачів і повертаючи їх обличчям до гуманістичних цінностей.

Із образом Сера у п'єсі пов'язано мотив тілесності, тілесної вітальності й сексуальності, що здобуває апогею в розмові з Айрін. Дівчина ставиться до Сера зі святобливим захопленням. Персонаж відчуває це схилення, проте від Айрін йому не потрібні ці почуття. Він бере її на руки, подібно до того, як на сцені під час гри в «Королі Лірі» виносить Корделію (котру грає її Величність, яка, зауважу, не перебуває з Сером в офіційному шлюбі). У цьому екстатичному з погляду вияву тілесної вітальності епізоді Сер знову стає Людиною: здається, що йому весь час потрібне щось (енергія мистецтва або енергія справжніх, щирих людей), що перетворює його зі старця, котрого бачить Король Лір, на чоловіка. Головний актор у п'єсі перебуває у двох станах: емоційного піднесення й спокою, своєрідної атараксії та занепаду фізичних сил (так, під час антракту він іде до своєї гримерки, аби виспатися й набратися сил перед виходом у другому акті). Він виявляє свою силу й прагне довести Пані, що хвороба не владна над ним, проте, щойно вона іде з кімнати, розповідає Норману, що не має сил. Сер перебуває, відповідно до метамодерністської метафори мису надії й меланхолії, саме між цими двома світами. Персонажа показано як іманентно трансгресивного, між двома частинами його «Я» (психологічного, реального й уявного, мистецького) постійно відбувається діалог і перетікання енергій.

Нортон – костюмер – постає альтер-еґо не лише Сера, проте усього театру. Він маленький працівник технічної служби, який, проте, наділений необмеженою владою (це виявляється у діалозі з Айрін, коли він допитує дівчину про те, що відбулося в кімнаті між нею та Сером), він здатний навіть дорікнути Медж і не виконати її прохання ( тут, безперечно, над персонажем бере гору надмірний алкоголь — костюмер весь час хиліє алкоголь із маленької пляшечки, яку носить із собою). Він утілення духу театру, інколи грізного, а інколи геть непомітного, як і той вплив, що театральні вистави мають на глядачів. Водночас Нортон є тим персонажем, який здатний зберігати баланс між різними «мешканцями» театру: він маніпулює, обманює, залякує, підлещується тощо. По суті, Нортон є театральним блазнем: не випадково, в останній грі Сера саме йому випадає нагода вийти до публіки, щоб до підняття завіси сповістити про початок вистави. Така функція в шекспірівському театрі була притаманна саме блазню. З одного боку, Нортон розуміє власну мізерність, він каже, що терпіти не може, коли йому хтось дякую. Проте, з другого боку, оголосивши про початок вистави, він підходить до акторів із запитанням, чи вдалась йому роль і тішитися, коли інші

потають його самолюбству. Немає значення, чи щиро вони це говорять, чи аби не образити костюмера: світ театру весь побудований на трансґресії, яку неможливо аналізувати за маркерами «правди», «щирості». Важливий вплив, емоційна сила, яка змінює людей зсередини. Важко сказати, яка з ідентичностей Сера справжня: для Її Величності Пані він весь час ішов до своєї мети, не зважаючи на думки інших; маємо приклад людини-тирана, наділеного потужною волею (зокрема й волею до влади). Проте поруч із такою деспотичною ідентичністю є зовсім Інший Сер, здатний до співчуття й милосердя, підтримки Іншого й турботи. Так, він має гіпертрофоване «Еґо», яке виявляється в бажанні жити після смерті, тобто щоб Медж та інші пам'ятали про нього (саме тому він і передає перстень, який до того носив інший великий актор, проте це пам'ять не про Сера як індивіда (у п'єсі він навіть не має імені), а про мистецтво. Видається, що образ Короля Ліра повністю поглинув актора: він утратив власне ім'я, натомість став лише медіатором зі світом шекспірівського театру, тобто виміром справжнього гуманізму й високих естетичних ідеалів. Сер плутає репліки з шекспірівських трагедій, бо органічно виростає з шекспірівського дискурсу. Для нього кожна роль — це грань одного феномену, представленого гуманізмом і мистецькою довершеністю шекспірівського театру. Мотив божевілля (втрати життєвих сил) типологічно пов'язаний із божевіллям Ліра: для Сера це не ознака, що потрібно йти з театру й жити нормальним спокійним життям, а чинник, що допомагає пережити містеріальне одкровення й бачити дійсність навколо себе такою, як вона є, приймаючи кожного й виявляючи співчуття, яке допомагає віднайти шлях до нового життя.

#### **Висновки**

Аналіз п'єси «Костюмер» Роналда Гарвуда дає підстави говорити про те, що в англійській літературі 1980-х рр. відбувається поступовий відхід від постмодерністських традицій, а отже, така зміна мистецьких орієнтацій та художньої чуттєвості детермінує появу нового літературного напрямку, який містить риси й елементи постпостмодерністських художніх творів.

У «Костюмері» маємо приклад інтермедіальної трансформації шекспірівського інтертексту, який постає чинником актуалізації філософського та естетичного потенціалу шекспірівського дискурсу в нову культурно-історичну епоху. У п'єсі «Костюмер» поставлено філософське питання про потребу дійових осіб у віднайденні смислової парадигми життя як чинника *нового життя*: шекспірівська трагедія наповнює реальне життя екзистенційним смислом, який досягається в результаті містеріального інсайту головного актора Сера. Шекспірівський інтертекст постає елементом екзистенціалістської ситуації, експлікованої в тексті Р. Гарвуда: маска «Короля Ліра» дає можливість стоїчно сприйняти абсурдність життя й піднятися над абсурдністю, звеличуючи довершене в естетичному плані мистецтво шекспірівського театру.



### Список літератури

- Дроздовський Д. Опозиція метафізичного й авангардного мистецтва в повісті «Вежа з чорного дерева» Дж. Фаулза // Питання літературознавства. – 2014. Випуск 88. С. 106-116.
- Харвуд Р. Костюмер; пер. с англ. Ю. Кагарлицкого. [Електронний ресурс]: [www.theatre-library.ru\\_files\\_h\\_harwood\\_harwood\\_3.html](http://www.theatre-library.ru_files_h_harwood_harwood_3.html)
- Шалагінов Б. Зарубіжна література. Від античності до початку XIX сторіччя: історико-естетичний нарис. К. : Видавничий дім “Києво-Могилянська Академія”, 2004. 355 с.
- Шалагінов Б. Карнавал і містерія: роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва // Всесвіт. 2011. №3-4. С. 249-255.
- Эпштейн М. Прото-, или конец постмодернизма // Знамя. 1996. №3. С. 196-209.
- Epstein M. The Place of Postmodernism in Postmodernity. [Electronic resource]: [http://www.focusing.org/apm\\_papers/epstein.html](http://www.focusing.org/apm_papers/epstein.html) — Accessed: 12 August 2012.
- Vermeulen T., Van Den Akker R. “Notes on Metamodernism” // Journal of Aesthetics and Culture 2.0. 2010. P.1-14.

### References

- Drozдовskiy, D. (2014). Opozyciia metafizychnoho y avanhardnoho mystetstva v povisti «Vezha z chornoho dereva» Dzh. Faulza. *Pytannia literaturoznavstva*. 88: 106-116.
- Harvud, R. (2007). Kostyumer; per. s angl. Yu. Kagarlickogo. [Elektronnij resurs]: [www.theatre-library.ru\\_files\\_h\\_harwood\\_harwood\\_3.html](http://www.theatre-library.ru_files_h_harwood_harwood_3.html)
- Shalahinov, B. (2004). Zarubizhna literatura. Vid antychnosti do pochatku XIX storichchia: istoryko-estetychnyi nary. K. : Vydavnychiy dim “Kyievo-Mohylianska Akademiia”.
- Shalahinov, B. (2011). Karnaval i misteriiia: rozdumy pro istorychni doli dvokh metaform yevropeiskoho mystetstva. *Vsesvit*. №3-4: 249-255.
- Epshtejn, M. (1996). Proto-, ili konec postmodernizma. *Znamya*. №3: 196-209.
- Epstein, M. (2012). The Place of Postmodernism in Postmodernity / M. Epstein. – [Electronic resource]: [http://www.focusing.org/apm\\_papers/epstein.html](http://www.focusing.org/apm_papers/epstein.html) — Accessed: 12 August 2012.
- Vermeulen, T., Van Den Akker, R. (2010). “Notes on Metamodernism”. *Journal of Aesthetics and Culture* 2.0: 1-14.

Стаття надійшла до редакції 29.01.2019 р.