

**АВТОРСЬКА ПРИСУТНІСТЬ У П'ЄСІ Т. СТОППАРДА
«РОЗЕНКРАНЦ І ГІЛЬДЕНСТЕРН МЕРТВІ»**

Манза Д. О.

аспірант

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

У статті досліджено стратегії взаємодії автора, тексту, читача на прикладі «Гамлета» В. Шекспіра та «Розенкранц і Гільденстерн мертві» Т. Стоппарда, виявлено способи трансформації шекспірівського тексту, який є першоосновою для стоппардівського. Проаналізовано текстові трансформації та ігрові конструкції, які залучає Стоппард у свій текст п'єси, що допомагає включити читача у драматичну дію твору. Досліджено умови комунікації автора з читачем/глядачем на текстовому рівні, розглянуто способи організації подій, побудови дії, створення композиційної єдності та встановимо, що дає читачеві можливість проявити свободу та обрати варіант інтерпретації п'єси.

Децентралізація лінії Гамлета, виведення другорядних персонажів на перший план підіймає перед читачем тему трагедії «маленької людини», а не великої непересічної особистості, яка є суголосою аудиторії ХХ століття, бо людина цього часу відчуває свою приреченість і безпорадність у світі, який сприймає як ворожий. Дана персонажна та тематична трансформація у тексті є проявом авторської позиції.

Стоппард послуговується у тексті метафорою театру як людського життя, сценарій якого визначений наперед фатумом, тому вибір є ілюзією, індивідуальні дії позбавлені сенсу. Автор трансформує рольову поведінку персонажів, надає їм нового значення, досліджує межі авторського контролю, свободи персонажів та змісту театрального мистецтва. Авторські міркування про суть театру, гри — це ілюстрація діалогу між традиційним театром та сучасними інтерпретаціями. Тема театру як дзеркала життя вводиться автором на підтекстовому рівні, гра є не просто театальною складовою, а трактується як життя. Іронія дозволяє Стоппарду уникнути пафосу та нудьги, його герої шукають відповіді на онтологічні питання, які приховані за маскою Гри. Через трансформовані сталі композиційні елементи, символіку гри, маски розкривається авторський підхід до сучасного прочитання шекспірівського тексту, акцентуація філософських мотивів та їх пристосування до сучасних онтологічних підходів робить п'єсу Стоппарда актуальною.

Ключові слова: драматургія, текст-трансформ, автор, персонаж, В. Шекспір, Т. Стоппард.

THE AUTHOR'S PRESENCE IN T. STOPPARD'S PLAY "ROSENCRANTZ AND GUILDENSTERN ARE DEAD"

Manza D. O.

Postgraduate Student

Odesa I. I. Mechnikov National University

The article examines the strategies of interaction between author, text, and reader on the example of "Hamlet" by W. Shakespeare and "Rosencrantz and Guildenstern are Dead" by T. Stoppard, the ways of transformation of Shakespeare's text, which is the primary basis for Stoppard's text, are revealed. The textual transformations and game constructions that Stoppard uses in his text of the play are analyzed, which helps to involve the reader in the dramatic action of the work. The conditions of the author's communication with the reader/viewer at the textual level are studied, the ways of organizing actions, building action, creating compositional unity are considered, and it is established that this gives the reader the opportunity to show freedom and choose the option of interpreting the play.

The decentralization of Hamlet's line, bringing secondary characters to the forefront, raises the theme of the tragedy of the "little man" rather than a great outstanding personality, which resonates with the twentieth-century audience, because a person of this time feels doomed and helpless in a world that he perceives as hostile. This character and thematic transformation in the text is a manifestation of the author's position.

In the text, Stoppard uses the metaphor of theater as a human life whose scenario is predetermined by fate, so choice is an illusion, and individual actions are meaningless. The author transforms the role behavior of the characters, gives them a new meaning, explores the limits of authorial control, character freedom, and the content of theater art. The author's reflections on the essence of theater and play illustrate the dialog between traditional theater and contemporary interpretations. The theme of theater as a mirror of life is introduced by the author at the subtextual level; the game is not just a theatrical component, but is interpreted as life. Irony allows Stoppard to avoid pathos and boredom, his characters are looking for answers to ontological questions that are hidden behind the mask of the Game. The author's approach to the modern reading of Shakespeare's text is revealed through the trained and stable compositional elements, the symbolism of the game, and the mask; the emphasis on philosophical motifs and their adaptation to modern ontological approaches makes Stoppard's play relevant.

Key words: drama, text-transform, author, character, W. Shakespeare, T. Stoppard.

Вступ. Способи та види авторської присутності у драматургічному тексті були предметом дослідження Є. Васильєва, І. Колегаєвої, Л. Синявської, О. Сінченка, О. Бондарєвої, Н. Малютіної, які займалися безпосередньо драматургією. Так, Л. Синявська зазначає, що авторська думка може виражатися на сюжетно-композиційному

рівні та словесному. Автор передає свою позицію через розподіл та співвідношення частин, персонажів, через мовлення дійових осіб. Позиція авторська виявляється ще й у додаткових засобах: списку дійових осіб, ремарках, вказівках для акторів та сценаристів, репліках в сторону, промовистих прізвищах, ефектних сценах «під завісу», внутрішніх монологів-самохарактеристиках, характеристиках, які дані іншими персонажами. Натомість Н. Малютіна твердить, що жанрова модель тексту визначає структуру драматургічного тексту та авторську позицію. Враховуючи думки вищезазначених дослідників зазначимо, що структура драматургічного тексту дає право визначати подію як рушійну силу драми, відповідно говоримо про подію сюжетну та подію наратології, за такого підходу наше дослідження є **актуальним**. Сюжетна подія розгортається у часі, про який розповідається у творі, тобто важливим є буття події, реальність, Подія наратології — це подія оповіді, тобто це світ автора та читача. Отже, п'єса будується на подіях, в яких діють персонажі, переходячи певну межу психологічну чи просторово-часову, яка окреслена всередині художнього світу авторською позицією та присутністю. З іншого боку береться до уваги погляд читача і вагомість для нього, а не персонажа, певних меж як і всередині твору, так і між твором і дійсністю читача.

Стратегії взаємодії автора, тексту, читача розглянемо на прикладі «Гамлета» В. Шекспіра та «Розенкранц і Гільденстерн мертві» Т. Стоппарда, де шекспірівський текст є першоосновою для другого, трансформації та ігрові конструкції, якого допомагають включити читача у драматичну дію твору, що є цікавим предметом дослідження. При аналізі умов комунікації ми розглянемо способи організації дії, побудови подій, створення композиційної єдності та встановимо, що дає читачеві можливість проявити свободу та обрати варіант інтерпретації. Для цього залучаємо типологічний, текстовий та порівняльний **методи дослідження**.

Результати та обговорення. Важливим чинником формування читачької інтерпретації є жанр п'єси Т. Стоппарда. Стосовно жанру п'єси Т. Стоппарда треба зазначити, що він за своїм характером сюжетотворчий та визначається сучасними дослідниками неоднозначно: як текст-трансформ чи драма-сейдквел. «Сучасна драматургія запозичує цю жанрову стратегію у кіномистецтва. Проте оскільки про комерційний успіх тут не йдеться, доцільніше аналогічний жанр ви-

значати не як спін-оф («роз-крутка»), а лише як сайдквел, що маркує сюжетне «відбрунькування» від тексту-оригіналу», — зазначає Є. Васильєв. [Васильєв, 2016].

Натомість дослідниця І. Колегаєва називає такі тексти текста-ми- трансформами вважаємо наступні комунікативні утворення (в першу чергу писемні тексти, але не тільки), «які виявляють власну ідентичність із першоджерелом-еталоном (зберігаючи заголовок та прізвище автора), однак у реальності є повідомленнями з іншим адресантом, іншою структурою, навіть з іншим кодом» [Колегаєва, 2000: 547]. Тобто текст може утворювати різні індивідуальні парадигми, які виникають шляхом трансформацій. Відбуваються трансформації на рівні структури, жанру, типу тексту, образної системи, соціально-етичного сприйняття тексту й образу автора. Єдність всіх елементів — «еталона і всіх його трансформів створює комунікативну парадигму твору» (Колегаєва, 2000: 547). До трансформів художнього твору належать не тільки його адаптовані версії для дітей або малопідготовлених іншомовних читачів, дайджест-версії твору або, навпаки, версії, де є передмова, післямова або неавторські коментарі для культурологічно необізнаного читача (наприклад, перевидання твору XIX ст. із коментарями, адресованими читачам XXI-го), але й «іншокодові» та «міжкдові» [Колегаєва, 2000: 548–459] трансформації. Маємо на увазі переклади на інші мови або адаптацію художнього твору для інших семіотичних систем, як, наприклад, — екранізація чи театральна постановка. Враховуючи запропоновану термінологічну різноваріантність констатуємо, що термін тексти- трансформи є ширшим і включає в себе й драми-сейдквели.

Саме відомі класичні тексти найбільше підходять для такої трансформації. Серед них базовим інтертекстуальним твором є «Гамлет» В. Шекспіра. Драматурги різних національних традицій цей текст не просто римейкують, а створюють п'єси, в яких головним героєм (героями) стають другорядні персонажі шекспірівської трагедії. У п'єсі англійця Тома Стоппарда «Розенкранц і Гільденстерн мертві» (1967) головними дійовими особами виступають Розенкранц і Гільденстерн, другорядні персонажі в «Гамлеті». У драмі болгарського драматурга Недялко Йорданова «Вбивство Гонзаго» (1988) головними героями стають безіменні актори, що прибули в Ельсинор і поставили «Мишоловку». А у п'єсах поляка Януша Гловацького «Фортинбрас спився» (1990) та американця Лі Блессінга «Фортинбрас» (1991) про-

тагоністом стає норвезький принц Фортинбрас, що з'являвся тільки наприкінці Шекспірової трагедії.

«Розенкранц і Гільденстерн мертві» Т. Стоппарда є, безперечно, найвідомішим і в той же час найбільш дослідженим шекспірівським текстом- трансформом другої половини ХХ ст. У нашому літературознавстві існує два переклади цієї п'єси українською: це переклад М. Стріхи 2003 року, який вийшов у журналі «Всесвіт», та Івана Крич-фалушія, який зроблено в 2015 році.

Драматургія Т. Стоппарда вивчена ще недостатньо ґрунтовно, адже першою й останньою на сьогодні значною працею є дисертаційна розвідка Людмили Мармазової [Мармазова, 2007: 210]. Дослідження видів трансформації шекспірівського тексту у драмі Т. Стоппарда й є **метою та завданням нашого дослідження**.

Перше, на що слід звернути увагу у Стоппарда, так це децентралізація лінії Гамлета, він стає другорядним персонажем, тоді як периферійні персонажі стають головними дійовими особами. Таким чином читач бачить трагедію «маленької людини», а не великої непересічної особистості, а ця тема ближча для читача/глядача ХХ століття, бо людина цього часу відчуває свою приреченість і безпорадність у світі, який сприймає як ворожий. Отже, маємо персонажну трансформацію у тексті Стоппарда, що, безперечно, є проявом авторської позиції. Тут доречно пригадати слова Ю. Лотмана, який виділяв два способи взаємодії автора та читача: перший, коли код автора та читача співпадають, другий — коли реципієнт ніби нав'язує тексту своє художнє мовлення, руйнуючи структуру авторської оповіді, тобто може змінюватись кількість структурних елементів, виникають інші семіотичні системи текстового та позатекстового рівня. Т. Стоппард, на наш погляд, дає читачеві можливість вільної взаємодії з текстом, він не дуже переймається правильним дешифруванням авторського коду первісного тексту. Роблячи другорядних персонажів протагоністами, Стоппард вдається до ризоматичної організації тексту, адже на плечі Роза і Гіла перекладено весь тягар екзистенціальних переживань, усвідомлення абсурдності власного існування. У Шекспіра Розенкранц і Гільденстерн — мовчазна зброя в руках короля-злочинця, тоді як у Стоппарда вони хоч і позбавлені можливості впливати на розвиток подій, проте виявляють здатність рефлексувати. Вони ніби передчувають трагічну розв'язку, тому їхні розмови торкаються питання життя і смерті, самотності людини, всевладдя абсурду і фатуму.

Відповідно і реципієнт розподіляє увагу так, як вважає за необхідне, виділяючи для себе суттєве, а не нав'язане автором. Якщо пригадати, що в теорії драми виділяють зовнішню та внутрішню дію, де зовнішня дія відбувається на рівні фабули, то внутрішня проходить між текстом та фабулою. Зовнішня дія відбувається на рівні, поверхні фабули, тоді як внутрішня проходить під текстом та фабулою. У Стоппарда Роз та Гіл ведуть нібито пусті незначні діалоги, але підтекст, глибину цих діалогів має віднайти реципієнт, що й є джерелом драматизму у п'єсах такого типу. Тобто констатуємо, що п'єсу Т. Стоппарда можемо поділити на текст та підтекст, події відбуваються переважно у підтексті, що зближує на композиційному рівні даний текст з текстами абсурдистського театру. Головні, переломні моменти повинен виділити читач, керуючись своїми асоціаціями та знаннями, тому «спад» чи «наростання» дії будуть залежати цілковито від читачької уяви.

Авторська присутність проявляється у акцентуванні уваги на Роз та Гілі, замість традиційних зображень героїв, таких як шляхетний Гамлет чи божевільна Офелія, він експропріює «вільний простір», залишений Шекспіром, та показує Гамлета як макіавеллістичного антигероя, що керує долями інших, змінюючи традиційне сприйняття принца. Така інтерпретація відкриває нові перспективи на вже знайомий текст, змушуючи переосмислити відомих персонажів саме завдяки авторській тенденційності та позиції.

У Стоппарда Роз і Гілі зображені як жертви, обмежені своїм статусом, вони не мають морального вибору, тоді як Гамлет показаний маніпулятором, який використовує їх у своїй боротьбі проти Клавдія. Переосмисливши шекспірівського «Гамлета», Стоппард дає цим персонажам нове життя, в якому вони сприймаються не як злочинці, а як жертви в незвичайній, тривожній, але водночас комічній історії [Галич, 2001: с. 336]. Всі зазначені трансформації образного рівня у Т. Стоппарда дозволяють читачам переосмислити традиційний текст Шекспірового «Гамлета» і розширити своє розуміння твору, а автору дають можливість самопрезентації.

Стоппард надав Розу та Гілу голоси, індивідуальність, тоді як у світі Шекспіра вони були невизначеними та другорядними персонажами. Ця драма також виявляє гуманістичні ідеї, показуючи, як влада та випадкові обставини можуть переважати над людськими принципами та мораллю, що стає символом втрати гуманістичних цінностей у сучасному світі [Тимченко, 2010: с. 117]. Це сучасне розуміння світу та ролі

Гамлета в ньому також є авторським зверненням до читача, спробою залучити його до дискусії. Стоппард новаторськи поєднує, здавалось би, непоеднуване: класичну та некласичну (нову) драму, елементи театру абсурду та постмодернізму в межах одного тексту. Події в п'єсі відбуваються переважно на рівні підтексту, наголосимо, що подіями вважаємо переміну в ситуаціях, у людях, у стосунках, які породжують нові протиріччя та зміни, що вирішуються з часом. Подією можна вважати гру в орлянку, яка впливає на емоції персонажів, хоча це й локальна подія, однак внутрішній світ героїв важливіший від зовнішньої дії. Тому емоційні стани, які реалізуються на підтекстовому рівні, є теж важливими подіями драми. Лейтмотивом п'єси є відносини людини з вічністю — дві нерівні величини. Як людина веде себе перед обличчям смерті? Це питання онтологічне, воно керує нашими думками і поведінкою, однак воно теж прочитується через підтекст та потребує особистісного розуміння кожного читача/глядача — в цьому й вбачає своє завдання Стоппард як драматург. Для деяких життя — це чітка лінія від народження до смерті, для інших — інтуїтивний пошук відповідей на вічні питання. Відповідно Роз і Гілі відчувають себе загубленими у цьому світі, без чітких орієнтирів, у п'єсі це втілено в безкінечному блуканні по сцені, що відображає коловорот життя. «*Autumnal-nothing to do with leaves. It is to do with a certain brownness at the edges of the day... Brown is creeping up on us, take my word for it... Russets and tangerine shades of old gold flushing the very outside edge of the senses... deep shining ochres, burnt umber and parchments of baked earth-reflecting on itself and through itself, filtering the light.*» [Stoppard, 1966: 47]. Ця картина — ескіз душі. Декорацій немає, бо оточення не має значення. Усі декорації знаходяться всередині людини, подібно до фатуму, що як домоклів меч навис над героями. Роздумуючи про смерть, Гільденстерн каже: «*Death followed by eternity... the worst of both worlds. It is a terrible thought*» [Stoppard, 1966: 35]. Стоппард з великою точністю виразив у цих декількох словах всі страхи людства, думки, які не дають спокою протягом життя. Ні Розенкранц, ні Гільденстерн не можуть уявити себе мертвими, хоча вони приречені на загибель, однак характер стосунків з вічністю та смертю у них особливий, вони не ігнорують, не відкидають будь-які роздуми на цю тему, а, навпаки, заглиблюються в них. Стоппард інтерактивно працює з шекспірівським «Гамлетом» за допомогою цитат та сцен, він по-своєму інтерпретує персонажів Шекспіра, подаючи їх у п'єсі у новому світлі. Він інтегрує найвідоміші уривки з монологу Гамлета про

смертність та сумніви самогубців у контекст основної дії п'єси, чим зближує Гамлета з Розенкранцом і Гільденстерном. Однак поведінка Розенкранца і Гільденстерна контрастує з емоційним станом Гамлета, про який вони не знають, що створює драматичну іронію, яка не лише демонструє контраст та «сполучення несумісного», але й відображає реальні почуття і складні характери, дозволяючи глядачам ставати співучасниками подій п'єси саме через твір Шекспіра.

Можемо констатувати, що стоппардівський текст трансформовано на композиційному рівні, адже традиційні композиційні елементи читач/глядач може самотійно для себе виділити в тексті, відповідно, де буде підйом чи спад дії – кожен вирішує сам, а автор відтворює розірваність, розрізненість світу, сумніви героїв, їхні думки про життя і смерть, покликання і призначення людини, вказує на відсутність космогонії та порядку у внутрішньому світі персонажів.

У п'єсі Тома Стоппарда «Розенкранц і Гільденстерн мертві», трансформація на персонажному рівні відбувається через їхню присутність та відсутність, що розкриває їхню роль в літературному світі як складову більш вагому – театрального абсурду. Персонажі Стоппардової драми намагаються визначити свої ролі у великій «п'єсі» життя: «*Heads. (He looks up at GUIL — embarrassed laugh.) Getting a bit of a bore, isn't it?*» [Stoppard, 1966: 2]. Отже, підкреслюючи монотонність і передбачуваність їхньої ролі в більшому сюжеті, вказуючи на обмеження, накладені їхнім перебуванням відповідно до написаного сценарію Шекспіра, Стоппард, через монологи та діалоги цих персонажів розкриває глибокі філософські і культурні питання, активуючи в такий спосіб тему театральності, гри в літературі. Через Гіля та Роз Стоппард вводить у текст метафору театру як життя, існування, через екзистенційні роздуми про місце людини у світі, невпинний пошук сенсу життя.

Ці персонажі, які в кінцевому підсумку «зникають» зі сцени, виражають іронію та абсурдність своєї присутності, що відображає основну ідею п'єси про розуміння життя як театральності існування. Їхнє «зникнення» підкреслює іронічно відсутність сенсу в їхній долі і ставить під сумнів значення індивідуальних дій у передбачуваному сюжеті: «*No questions? Not even a pause?*» [Stoppard, 1966: 2]. Ця іронічно-абсурдистська фраза Гільденстерна відображає сутнісність їхнього існування у світі, де їх долі вже наперед визначені. Сценарій їхнього життя визначений наперед фатумом, тому вибір є ілюзією,

індивідуальні дії позбавлені сенсу, що ставить під сумнів важливість власних рішень: «*We have been spinning coins together since — (He releases him almost as violently.) This is not the first time we spun coins.*» [Stoppard, 1966: 3]. Отже, вони усвідомлюють, що їхнє виконання зазначених ролей є вічним, незмінним, їхня доля, спосіб життя не зміниться. Стоппард не тільки трансформує рольову поведінку персонажів, але й надає їм нового значення, досліджуючи межі авторського контролю, свободи персонажів та змісту театрального мистецтва. Для автора важливою є думка про суть театру, гри- це й є, на наш погляд, основною ідеєю п'єси як діалогу між традиційним театром та сучасними інтерпретаціями, роблячи її важливим внеском у розвиток сучасної драматургії. Отже, на підтекстовому рівні автором вводиться тема театру як дзеркала життя, де гра є не просто театальною складовою, а трактується як життя. Іронія дозволяє Стоппарду уникнути пафосу та нудьги, його герої відчайдушно шукають відповіді на важкі питання, які приховані за маскою Гри.

Однак театр Стоппарда передбачає інтелектуальну гру, а не просто обмін вишуканими, витонченими фразами. На наш погляд, для розвитку та розгортання цієї метафори театру як життя і вводить автор театральну трупку та Актора. Пригадаймо, що у п'єсі Шекспіра теж задіяна театральна трупа, але її функція інша: викрити злочин Клавдія. Отже, маємо трансформацію персонажного та змістового плану, бо Стоппард розгортає цілу дискусію про сенс життя, де театр і є метафорою життя, про значення театру для сучасного життя. У п'єсі актор пригнічено говорить про невибагливість своєї трупи: «*There we are — demented children mincing about in clothes that no one ever wore, speaking as no man ever spoke, swearing love in wigs and rhymed couplets, killing each other with wooden swords, hollow protestations of faith hurled after empty promises of vengeance — and every gesture, every pose, vanishing into the thin unpopulated air. We ransomed our dignity to the clouds, and the uncomprehending birds listened*» [Stoppard, 1966: 30]. Маємо міркування про сучасний театр, його репертуар та призначення, коли старий традиційний театр втрачає свою аудиторію і відступає в минуле, тому акторам потрібно пристосуватися до реалій сучасного світу. У п'єсі Стоппард висуває особливі вимоги як до театру, так і до себе, виконання яких є обов'язковим для будь-якого сучасного митця. Ці вимоги стосуються образної мови театального мистецтва. Поручуючи класичні канони, Стоппард використовує просторічні вислови, вуль-

гаризми, що дивовижно органічно вплітаються в потік філософських висловлювань, цитат, алюзій, достойних бути гаслами покоління постмодерну. Так, Розенкранц, із запалом граючи в орлянку, проголошує одночасно монолог про теорію гри, розпочинаючи його словами: «*A scientific approach to the examination of phenomena is a defence against the pure emotion of fear*» [Stoppard, 1966: 30].

Одна фраза з цього діалогу відображає дух сучасної автору епохи, де людство наукові досягнення вважає захистом, основою гідного життя. Цю думку Стоппард розвиває та ілюструє надзвичайною кількістю цитат та відомих висловлювань, занурюючи в такий спосіб читача в театральну та інтелектуальну гру. Іронія дозволяє Стоппарду уникнути дидактизму та однотонності, екзистенційної приреченості на самотність, допомагає знайти відповідь на онтологічні питання буття, які теж приховано за маскою Гри. Ця гра стирає відчуття самотності, непотрібності у Роз та Гіля, на відміну від беккетівських Владіміра та Естрагона, вона не залишає персонажів наодинці з собою. У Стоппарда театральна гра стає символом суспільства, життя, де кожен з нас вимушений грати певну роль, захищаючи свій внутрішній світ. «*Dance Macabre*» відволікає, і вабить, але сутності не приховує. Стоппард подає життя як маскарад, який став нашим повсякденням, без якого вижити вже неможливо. Маска є одночасно засіб захисту і нападу, бо відкривати свій внутрішній світ небезпечно, як і показувати свою душу — це рівнозначно самогубству. Отже, через композиційний прийом «театр у театрі» та переосмислення традиційних театральних мотивів крізь призму драми абсурду Стоппард акцентує увагу на штучності театального дійства, яке є метафорою суспільного життя, постійно нагадуючи глядачеві про його ілюзорність та театралізованість. Театралізованість та ілюзорність життя репрезентовані у Стоппарда головними персонажами, Розенкранцем і Гільденстерном, які представляють два протилежні полярні принципи — інтуїцію та розум. Поєднання цих рис у одному персонажі — то образ ідеальної людини, яка здатна зрозуміти сутність світу, але ці риси розділені, персоніфіковані цими двома персонажами, які лише ставлять питання. Насправді самі питання є правильними та закономірними для будь-якої мислячої людини. Хоча Роз і Гіль близькі друзі, вони все ж не можуть зрозуміти один одного. З філософського погляду Розенкранц стоїть на позиціях матеріалізму, тоді як Гільденстерн підтримує ідеї суб'єктивного ідеалізму. Першого турбує земне, емпірич-

не, те, чого можна торкнутися рукою. Другий каже: «*Would you believe it? (Stands back, relaxes, smiles.) Bet me the year of my birth doubled is an odd number.*» [Stoppard, 1966: 12]. Як бачимо, Стоппард, вдаючись до свого улюбленого прийому гри показує зовнішньо схожих, але насправді різних персонажів.

Прийом театр у театрі допомагає автору втілити ідею багатовимірності та різноликості життя, загадкова ідея подвійності, дзеркальності передає багатство особистості, її змінність, розмитість, невизначеність. Цих два персонажі відтворюють два світи, які відбивають, віддзеркалюють один одного, множать уяву та створюють цілу галерею картин реальності, де невизначеність є абсолютом, альфою та омегою людського існування. Ми не знаємо, що є реальним, а що — ні, хто більш реальний — глядачі, що сидять у залі, Розенкранц і Гільденстерн, які грають в орлянку, чи актори, що грають «Вбивство Гонзаго» перед Гамлетом? У п'єсі Стоппарда мотив дубляжу та дзеркал розкривається через персонажів Розенкранца і Гільденстерна, їхня паралельність з персонажами «Гамлета» розкриває глибинний сенс твору Стоппарда.

Стоппард поставив під сумнів сприйняття сутності людини як заданої цілісності, як єдиного сталого світу, для автора це скоріше світ, що складається з масок, які існують в уяві інших, залежно від обставин проявляється певна маска. У Роз та Гіла можна помітити відтінки гіркоти, насмішки, жорстокості, іронії, їхні висловлювання дуже часто парадоксальні. Це поєднання комедійного та жакливого неповторне у Стоппарда, створює відчуття безнадійного болю та відчаю. Зробивши Розенкранца і Гільденстерна протагоністами, Стоппард не залишив без уваги й Гамлета. Він з'являється рідше за своїх товаришів, всього у восьми сценах, з яких у чотирьох лише проходить без реплік, але Стоппард створив яскравий, об'ємний образ навіть у цих маленьких епізодах. Стоппардівський Гамлет втратив свою трагічність, тепер він персонаж дворової інтриги, який повністю сконцентрований на собі. Він здається буденним, звичайним, дивакуватим молодим чоловіком. Його філософія життя тепер цікава лише йому самому, і здається, ані герої п'єси, ані глядачі не здатні слідувати за його міркуваннями, які починаються і закінчуються напівсловом. Він характеризується частіше не автором, а іншими персонажами: Гільденстерном, Розенкранцом, Клавдієм. Вони намагаються зрозуміти його дії, поведінку, мотиви, але так і не доходять до певного висновку.

Гамлет представлений різнопланово, що відображає складність персонажів у світі Стоппарда, де чіткість не може існувати. Розенкранц словами «*Half of what he said meant something else, and the other half didn't mean anything at all*» [Stoppard, 1966: 26] точно відтворює невизначеність та загадковість стоппардівського Гамлета. Однак Гільденстерн тоном професійного психолога зауважив: «*Thwarted ambition — a sense of grievance, that's my diagnosis*» [Stoppard, 1966: 27]. Отже, у Стоппарда Гамлет стає другорядним персонажем, по-своєму унікальним, але це унікальність іншого плану, ніж у Шекспіра. Він лише деколи вдається до філософських роздумів, він любить плітки, амбітний та жорстокий. У двох останніх німих сценах на кораблі він підмінює лист, чим прирікає Розенкранца і Гільденстерна, які супроводжують його до Англії, на вірну смерть, а потім, під відкритою парасолькою, зручно розташувавшись в кріслі, вкрившись ковдрою, читає. Він зникає перед нападом піратів, демонстративно кашляє та плює в зал в останній сцені.

Здається, він не жалкує про свої вчинки, не намагається щось змінити в листі, не мучиться через зраду, тому можемо вважати його бездушним, неспроможним до співчуття. Цим він відрізняється від шекспірівського Гамлета, якому притаманний глибокий психологізм, співчуття, фаталізм та глибоке розуміння людської природи. Але пам'ятаємо про роль гри та масок у п'єсі Стоппарда, тому все не так просто! Свідченням чого є репліка Розенкранца: «*A compulsion towards philosophical introspection is his chief characteristic, if I may put it like that. It does not mean he is mad. It does mean he isn't. Very often, it does not mean anything at all. Which may or may not be a kind of madness.*» [Stoppard, 1966: 60]. Отже, автор не спрощує образ Гамлета, а робить його більш приземленим та реалістичним, земним і звичайним.

Висновки. Таким чином, через персонажний рівень п'єси Т. Стоппард реалізує власну авторську присутність, враховуючи дух часу, концепція персонажів у творі «Розенкранц і Гільденстерн мертві» формується під впливом філософських систем, таких як екзистенціалізм, постструктуралізм і постмодернізм. Зовнішній світ подається через знайомий текст шекспірівської трагедії, проте центральна лінія Гамлета відступає на другий план, а Розенкранц і Гільденстерн стають головними персонажами. Намір героїв зрозуміти своє призначення, покликання призводить до марності, оскільки їх призначення у світі заздалегідь визначено — це смерть. Життя персо-

нажив представлене як нескінченне очікування смерті, а їх власна смерть здається абсурдною, а враховуючи авторську стоппардівську метафору життя як театру неможливою, через постійні постановки «Гамлета» та трансформацію образів іншими драматургами. Тому тема смерті переплітається з темою безсмерття, покарання з винагородою, зрада з вірністю, емоції з розумом – це складне поєднання уможливорюється в стоппардівському тексті через дубляж та дзеркальність персонажів.

Таким чином, тип героя, подієвість, спосіб комунікації з читачем/глядачем у п'єсі Стоппарда «Розенкранц і Гільденстерн мертві» є способом виявлення авторської позиції та основою трансформації шекспірівського тексту. Взаємодія різних філософських систем у творі (це абсурдизм, постструктуралізм, постмодернізм) створює складне концептуальне ціле, що відображає авторську картину світу та концепцію героя в п'єсі.

Через певні сталі композиційні елементи, однак трансформовану символіку гри, маски розкривається авторський підхід до сутності, смислового потенціалу героїв, які з другорядних стали протагоністами. Децентралізація лінії Гамлета, робить периферійних персонажів головними дійовими особами. Таким чином, читач бачить трагедію «маленької людини», а не великої непересічної особистості, що ближче читачу/глядачу ХХ століття, який відчуває свою безпорадність, сприймаючи цей світ як ворожий, що теж є проявом авторської тенденційності.

Подальші дослідження текстів-трансформів вбачаємо у виявленні видів та способів трансформації тексту на сюжетно-композиційному рівні.

Список літератури

Васильєв Є. Драма-сайдквел: функціонування й жанрова специфіка. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Збірник наукових праць (філологічні науки). — № 8, 2016 р. — С. 61–65.

Галич О. А. та інші. Теорія літератури: Підручник. — К., 2001. — С. 336.

Колегаєва І. М. Комунікативна парадигма літературного твору (культурологічний аспект) // International Scientific Conference. Linguapax VIII Unersso. — Kyiv, 2000. — Vol 3-B. — С. 547–553.

Мармазова Л. Л. Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда : дис.... канд. філ. наук : 10.01.05 / Мармазова Людмила Леонідівна. — Дніпропетровськ, 2007. — 210 с.

Тимченко А. Структура мотиву: до питання теоретичного осмислення. Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 17. Київ : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. — С. 117.

Rosencrantz and Guildenstern Are Dead The Play: URL: <https://coldreads.files.wordpress.com/2016/08/rosencrantz-and-guildenstern-are-dead.pdf>

The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark, often shortened to Hamle. URL: <https://ridmi.com.ua/ru/product/hamlet-gamlet/>

References

Vasyliiev, Ye. (2016). Drama-saïdkvel: funktsionuvannia i zhanrova spetsyfika. *Literaturnyi protses: metodolohiia, imena, tendentsii. Zbirnyk naukovykh prats (filolohichni nauky)*, (8), 61–65.

Halych, O. A., ta in. (2001). *Teoriia literatury: Pidruchnyk*. Kyiv.

Kolehaieva, I. M. (2000). Komunikatyvna paradyhma literaturnoho tvoru (kulturolohichni aspekt). In *International Scientific Conference. Linguapax VIII Unerso* (Vol. 3-B, pp. 547–553). Kyiv.

Marmazova, L. L. (2007). *Poetyka postmodernistskoi intelektualnoi dramy T. Stoparda* (Doctoral dissertation). Dnipropetrovsk.

Tymchenko, A. (2010). Struktura motyvu: do pytannia teoretychnoho osmysleniia. *Literaturoznavchi obrii. Pratsi molodykh uchenykh*, (17), 117. Kyiv: Instytut literatury im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy.

Stoppard, T. (1967). *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* [The play]. Retrieved from <https://coldreads.files.wordpress.com/2016/08/rosencrantz-and-guildenstern-are-dead.pdf>

Shakespeare, W. (n.d.). *The tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. Retrieved from <https://ridmi.com.ua/ru/product/hamlet-gamlet/>

Стаття надійшла до редакції 04.04.2025 року