

УДК 821.161.2

ШЕКСПІРІВСЬКИЙ ТЕКСТ В УКРАЇНСЬКОМУ СОЦ-АРТІ

Оксана Цибулько

*Донецький національний університет,
вул. Університетська, 24, м. Донецьк, 83055,
e-mail: oxyice@yandex.ru*

Проаналізовано функціонування “шекспірівського тексту” в українській літературі 2 половини ХХ – початку ХХІ ст. Створено відповідну модель функціонування, до складу якої входять перекладацька та рімейкова лінії. Здійснено порівняння авторських стратегій роботи з “шекспірівським текстом” на матеріалі творів І. Костецького, Ю. Тарнавського, Ю. Андруховича, Л. Подерв’янського. Відзначено особливості побутування названого різновиду персонального тексту у соц-арті.

Ключові слова: “шекспірівський текст”, перекладацька та рімейкова лінія, пустотність, соц-арт.

“Шекспірівський простір”, як це не парадоксально, з огляду на його щільність, сконцентрованість та насиченість, для кожного літературного покоління видається тією лакуною, яку треба заповнити, структурою, механізми побудови якої варто відкрити, а також метаінтерпретаційним полем з подвійним потенціалом (спадщина Великого Барда як така, що “трактує” і є “потрактовуваною”). Численні стратегії опрацювання шекспірівського тексту (класичні переклади, експериментальні переклади, рімейки, пародії, пастиші тощо), кардинально різні за технікою виконання та художньою вартістю, досягають піку продуктивності, функціонуючи у ситуації постмодерну. Однак, варто зауважити, що до *матеріалу* пропонованої розвідки залучено твори не лише представників постмодерного дискурсу (переклад Юрія Андруховича “Гамлет, принц Данії”, п’єсу Леся Подерв’янського “Гамлет, або Феномен датського кацапізма”), а й тексти митців, віднесених до дискурсу модернізму (переклад “Гамлета” Ігоря Костецького, драма “Гамлетта” Юрія Тарнавського).

“Гамлет” Вільяма Шекспіра, як суспільно значимий та культурно знаковий твір, привертає до себе увагу. Він є одним з головних елементів складної та розгалуженої інтерпретаційної традиції у вітчизняній та світовій літературі, що підтверджено численними зверненнями до цього тексту таких митців, як Дж. Апдайк, С. Бріз, Р. Нетен, Т. Стоппард, Б. Акунін, Л. Петрушевська та ін.

Актуальність розвідки зумовлена низкою чинників: 1) попри велику кількість зарубіжних та вітчизняних досліджень з “шекспірівського питання”, включно з працями, в яких розглянуто проблеми взаємин спадщини В. Шекспіра та літератури постмодернізму, проблема досі залишається невичерпаною; 2) недослідженістю творчості Леся Подерв’янського, залучена п’єса якого є *об’єктом дослідження* у статті; 3) загальною неопрацьованістю феномену українського соц-арту; 4) фактичною невисвітленістю поняття “шекспірівський текст”.

Мета статті – виявити специфіку функціонування “шекспірівського тексту” у п’єсі Леся Подерв’янського “Гамлет, або Феномен датського кацапізма” за допомогою зіставлення з іншими авторськими стратегіями представників української літератури 2 половини ХХ – початку ХХІ ст. Досягнення поставленої мети передбачає виконання таких *завдань*: 1) окреслення поняття “шекспірівський текст”; 2) розгляд експериментального перекладу “Гамлета” І. Костецьким з акцентуванням уваги на техніці транспонансу, яку вважаємо типологічно подібною до технік, використовуваних під час створення соц-артівських творів; 3) аналіз драматичного твору Ю. Тарнавського та його зіставлення з п’єсою “Гамлет, або Феномен датського кацапізму”; 4) окреслення подібності/відмінності технік опрацювання “шекспірівського тексту” у парадигмі Костецький–Тарнавський–Подерв’янський; 5) виявлення розбіжностей у постмодерних інтерпретаціях “Гамлета” на матеріалі перекладу Ю. Андруховича та твору Леся Подерв’янського; 6) аналіз п’єси “Гамлет, або Феномен датського кацапізма” у контексті альтернативної художньої системи (соц-арту).

Структура статті визначено логікою пошуку й відповідно передбачено такі дослідницькі кроки: 1) з’ясування причин звернення соц-арту до класичної літератури; 2) окреслення панорами наявних авторських стратегій роботи з “шекспірівським словом” у зрізі української літератури 2 половини ХХ – початку ХХІ ст.; 3) вирішення питання специфіки функціонування “шекспірівського тексту” у п’єсі Леся Подерв’янського.

Теоретико-методологічною базою дослідження є роботи з семіотики літератури та культури (Ю. Лотман [8]); наукові праці представників шекспірознавчого дискурсу (О. Анікст [1], Г. Блум); естетичні та літературознавчі концепції теоретиків постмодернізму (Ж. Дерріда, М. Фуко); розвідки, в яких розглянуто питання соц-арту та концептуалізму (Б. Гройс, В. Куріцин, М. Епштейн, Дж. МакКаузленд та ін.).

Соц-арт як художня практика, що працює лише з упізнаваними ідеологічними та культурними знаками, реалізує свій потенціал, “паразитуючи” на канонічних структурах, деміфологізуючи, розхитуючи сталі, клішовані конструкції, демонструючи “пустотність” їх знакового наповнення, з одного боку, а з іншого боку, подібна деконструювальна практика може підживлюватися лише через присутність у масовій свідомості таких закостенілих соціо-культурних “ікон”. Тому не дивним видається звернення представників альтернативної художньої системи саме до шекспірівського дискурсу: градуальна масовізація первинно елітарних творів Великого Барда відповідає нонселективізму постмодернізму. Привабливість спадщини В. Шекспіра для соц-арта можна пояснити також “позачасовістю”, “позаісторичністю” творчості англійського драматурга, що “постає центром літературного канону, <...> адже фактично вся подальша англійська традиція – література навколо Шекспіра” [4] та вкоріненість “шекспірівського тексту” у масовій свідомості.

Під поняттям “шекспірівського тексту” маємо розуміти різновид “персонального” тексту (згідно семіотичної традиції поділу “надтекстів” на “міські” – “петербурзький”, “московський”, “венеціанський” тощо та “персональні” – “пушкінський”, “булгаковський”, залежно від організуючого начала, центрального смислового ядра, яке визначає зміст текстів-компонентів [3, с. 5]), багаторівневий комплекс сюжетів, мотивів, образів, запозичених з художнього світу В. Шекспіра, а також його біографічний міф. “Шекспірівський текст” – незамкнена єдність, для якої характерна смислова,

змістова, а також, частково, лексичною і стилістичною цілісністю [3, с. 4]. Тому, у ході розвідки, ми будемо змушені раз у раз виходити за межі локального “гамлетівського тексту”, звертаючись до ширшого семіотичного зрізу тексту “персонального”, однак, головне місце відведено аналізу “Гамлета” В. Шекспіра в контексті української літератури 2 половини ХХ – початку ХХІ ст. З метою унаочнення створено модель функціонування твору англійського драматурга в українському літпроцесі означеного вище періоду. У пропонованій моделі маємо розбудувати дві лінії: перекладацьку (І. Костецький, Ю. Андрухович) та рімейкову (Ю. Тарнавський, Лесь Подерв’янський). Своєю чергою, перекладацька гілка має бути диференційована на модерністський та модерний вектори, а рімейкова (згідно з У. Еко, “рімейки – це повтори, що ґрунтуються на деконструкції, яка безпосередньо пов’язана з традиційною структурою, але водночас створює щось абсолютно нове” [16, с. 59]) лінія розгалужуватиметься відповідно до ступеня оприявленої трансляції між новоствореним текстом та “Гамлетом” (рімейк нульового ступеня, рімейк першого ступеня).

Представник модерністської перекладацької лінії у нашій моделі І. Костецький належить до діаспорної літератури. Будучи митцем, зануреним у європейський культурний контекст (керував власним видавництвом “На горі”, яке публікувало твори українських авторів, але головно переклади європейської літератури українською мовою), знаний шекспірознавець, застосовує власну перекладацьку техніку, яку Л. В. Коломієць визначив як “формалістичну школу перекладу” [7, с. 135]. Костецький звернувся до формалістського прийому “очуднення” (“учуднення”, “очуднення” – рос. “остранение”), роблячи ставку/акцент на новизну та оригінальність продукованого тексту: “його” Шекспірові сонети” написані одивненою, неповторно-химерною, впізнавано-невпізнаваною українською мовою. Такий переклад він назвав *модернізацією* оригіналу, недвозначно заявляючи цим про зв’язок свого методу з літературним *модернізмом*” [5], у чому простежується подібність до пропонованої перекладацької лінії.

Експериментальний переклад “Гамлета”, що зробив І. Костецький у 1960 р. відповідає перекладацькому методу, застосованому до сонетів В. Шекспіра, і може бути позначений терміном “*транспонанс*”, інтегрованим до літературознавства з музики, – перенесення твору з однієї тональності в іншу тональність того ж нахилу без жодної зміни. Митець не виходить за межі “гамлетівського тексту”, але паралельно “вдається до власних паронімічних експериментів” [7, с. 136], працюючи не з вертикаллю, а з горизонталлю “густого смислу”. Порівняймо: “Полоній / Ви знаєте мене, пане мій? / Гамлет / Дуже добре: ви торговець рибою. / Полоній / Ні, пане мій. / Гамлет / То я бажав би вам бути таким же чесним. / Полоній / Чесним, пане? / Гамлет / Авжеж, добродію. Бути чесним на цім світі – значить бути одним-єдиним з десяти тисяч” (Дія 2, сцена 2; пер. Л. Гребінки) [14] та “Полоній / Ви ж знаєте мене, паничу? / Гамлет / Ще й як. Риботорговець, а як же. / Полоній / Риба? Торговець? Аж ні, паничу / Гамлет / Аж ні? Шкода. Хочу, щоб з вас був риботорговець, а не работорговець. / Полоній / Риба? Не рабо? А як то, паничу? / Гамлет / Авжеж, пане. Коли вже рабо, то щоб був порядний раб Божий. Щоб був такий, як личить світові сьому. Щоб був добірний. Щоб був божий один на десять тисяч тих, що божаться” [15, с. 54]. “Очуднена” мова транспонованого “Гамлету” Костецького вивільнює смислово повноту, виконуючи статус певної метамови.

Загалом, мова у “шекспірівському тексті” стає трансформативною силою, яка дає можливість навіть під час перекладацької практики, обмеженої текстом одного твору, генерувати додаткові контекстуальні зв’язки. Нового життя в модерному (сучасному) контексті набуває “Гамлет” у перекладі Ю. Андруховича. На відміну від І. Костецького, письменник не намагається вписати трагедію у певний культурний контекст (принагідно – постмодернізм), а презентує “*гамлетівський текст*” як готовий продукт постмодерного світогляду, як “постмодерністський жест письменника, як літературну провокацію і громадську акцію” [6, с. 350]. Андрухович не транспонує “Гамлета”, а перекодовує на лексичному та контекстуальному рівні, підключаючи інші семіотичні пласти, як то: 1) іконіку поп-культури (“Прощай, старий занудо, бідний блазню! / Я сподівався, буде *більша риба*” [13] – культова трагикомедія Тіма Бьортонна “Big fish”) або “Для чого всі ці варти, ці *Нічні/Дозори*, що дістали всіх навколо” – фентезі-трилогія С. Лук’яненка; 2) постійну апеляцію до впізнаваних знаків літературного процесу (українського та світового), наприклад: “*обнялися / З журбою радість*, усміх і сльоза” [13]; 3) ремінісценції з радянської ідеолого-мистецтвознавчої риторики (за визначенням Л. Коломієць [6]), наприклад: “Варто лише *глянути на справу тверезо і реалістично/ Чому б, наприклад, не перебільшуючи й не порушуючи ймовірності, не простежити за ним у такий спосіб*” [13]. Подібна стратегія до зміни та підключення семіотичних пластів наближує перекладацьку практику постмодерніста до локального її виразника у соц-арті за винятком того факту, що альтернативна художня система реагує саме на авторитарність будь-якого дискурсу (ідеологічний, культурний); гра не є метою соц-арту, на відміну від загального поняття постмодерної практики, а лише засобом для викриття “пустотності” користованих знаків.

У контексті наведених міркувань варто зазначити, що п’єси Леся Подерв’яньського привертають увагу передусім саме лексичним наповненням, яке, на думку більшості літературознавців, позбавляє творчість драматурга статусу *літератури* як такої. Засилля нецензурної лексики потрактовують як епатажний випад, без урахування факту, що первинно тексти соц-артівця призначено для обмеженого вжитку, перетравлення лише для андеграундної публіки. Нецензурна лексика у “Гамлеті” Леся Подерв’яньського є каркасом, на якому вибудовано твір, й має статус метамови, виступаючи як засіб своєрідного “очуднення”, у чому відчувається подібність до формалістської техніки експериментального перекладу “Гамлета” І. Костецького. Вживання жаргонізмів та обсенної лексики, що можна спостерігати у перекладі Ю. Андруховича, є суто виразниками гротескності та настанови на постмодерну тенденційну іронічність, “мат” же Леся Подерв’яньського – це зворотній гіпертрофований діалог з соціалістичною традицією, конкретизм та мінімальність засобів задля відображення “пустотного канону”, “пустотності” як “формо- та смислотворчого матеріалу твору” [11, с. 75].

Переходячи до другої гілки контекстуальної моделі (Подерв’яньський–Тарнавський), акцентуємо увагу на тому, що наша диференціація рімейків нульового та першого ступеня може викликати певний подив: нульовий ступінь оприявленої трансляції між продукованим та “шекспірівським” текстами належатиме саме “Гамлетові” Подерв’яньського, а не “Гамлетті” Ю. Тарнавського. Поясненням цього може слугувати принципове переконання у можливості обернення поняття “пустотного канону”, “пустого” (нуля): “воно є і абсолютне “ніщо”, і абсолютна “повнота”. “Пусте” – напружене поле, що тримає у

потенції все багатство різноманітних смислів і значень” [11, с. 74]. Одиничний ступінь рімейку матиме значення міри дистанціювання від “шекспірівського тексту”. Попри те, що Ю. Тарнавський є, фактично, одним із предтеч українського соц-арту (див. його поему “У-РА-НА”, 1990 р.), митець під’єднується не стільки до “шекспіріани”, скільки до загального поняття театру, експериментуючи з механізмами його побутування як самостійної структури. Порожність “Гамлетти” діаспорного драматурга не артикулює до “пустотного канону” соц-артівців/концептуалістів, а твориться на засадах “елітарного театру”, як його визначає сам Тарнавський, в зоруючи на “Убогий театр” Є. Гротовського та “Тремій театр” Е. Барба. Попри те, що у цьому контексті й відчутний певний зв’язок з предтечами західного концептуалізму – маємо на увазі мистецькі рухи “Fluxus” та “Arte Povera” (хоча російський куратор концептуалістських проєктів та мистецтвознавець К. Дьоготь заперечив спадкоємність концептуалізму відносно “Флюксуса” [2]), Ю. Тарнавський свідомо дистанціюється від концептуалістських практик, роблячи ставку на осучаснення сцени, оскільки “сучасний театр, щоб бути повноцінним, має бути модерним” [12, с. 307]. Трансляція з шекспірівським текстом максимально віддалена: формально “Гамлетта” – це “ламання форм класичної драми” [12, с. 326]. Посилання на трагедію В. Шекспіра є лише опосередкованими (вбивство жінкою чоловіка, який стоїть за кулісами; сцена з черепом), це лише постмодерністичні засоби розв’язання драматичних проблем. За твердженням автора, “з Шекспіровим шедевром твір не має нічого спільного, хіба що, як сказано у творі, “закомплексовану постать театру””.

Відзначимо, що саме “пустотний канон” соц-арту, використаний у рімейку нульового ступеня, дає змогу Лесю Подерв’янському вступити у двовекторний діалог: паразитуючи на “шекспірівському тексті”, драматург під’єднався до соцреалістичного дискурсу. Відбулася масштабна деконструкція “шекспірівського тексту”: митець використав лише фабульний кістяк першотвору, вводячи до дії персонажі Гамлета, Привида та Клавдія, а також залучив сторонні образи (Зігмунд Фрейд, Маргарита) задля надання текстові більшої гротескності. Первинна настанова на колажність альтернативної художньої течії дає можливість зіставляти різні семіотичні площини, забезпечила здатність внести у текст (у нашому випадку – “шекспірівський текст”) принципово відсутні у ньому коди. Наприклад, у “Феномені датського кацапізма” рівноправно співіснує образ Данії (“датське взмор’є” [10]) та санаторійного пляжу, знаку радянського побуту (інші подібні знаки, що є в тексті, також артикулюються на зіткненні шекспірівської та СРСРівської площин (кабінет у замкові Ельсінор, “На сцені збоку стоїть рояль “Стенвей”. На ньому лежать шпроти” [10]).

Головним у п’єсі Леся Подерв’янського залишається мотив помсти сина за смерть батька. До того ж треба звернути увагу, що історія датського принца відповідає запитам системи соцреалізму щодо конструювання образу позитивного героя (за слушним зауваженням К. Кларк, маємо говорити радше не про сталого (канонічного) героя, а про героя як особливий тип розвитку персонажа [5], наявного у соцреалістичних романах). Протиставлення “стихійності” та “сумлінності” зреалізовано завдяки парі батько-син. “Стихійність” – це собою “недостатньо освічені у політичному плані сили, групи або окремих осіб, у діях яких можлива недисциплінованість, неузгодженість, свавілля або корисливість” [5]: саме такими типами є обидва Гамлети (наразі порівнюємо лише з

першотвором В. Шекспіра). Зіставимо: нестабільний психічний стан героя “шекспірівського тексту” (“*Над те одіння смутку показне / Щось інше глибше поїняло мене*” [14]) та опис Гамлета з “Феномену датського кацапізма” (“*Гамлет красиво підперезаний вузеньким шкіряним пояском. Він босий, бородатий і пацаватий. В руках у нього дебелий дрючок*” [10]).

“Сумлінність” втілено у персонажах, що діють політично свідомо, дисципліновано, згідно директивами авторитетного (партійного) Логосу; таким типом героя є Привид батька Гамлета. До того ж, образ наставника має залишатись трансцендентним (позадієвим), що якнайліпше співвідноситься з потойбічною прив’язанністю Привіда. Як і в багатьох традиційних міфах, за твердженням К. Кларк, батько допомагає синові боротися проти “стихійних” сил, тобто власних пристрастей, інфантильних впадобань (“*Привид (іронічно) / То може ти і м’яса не їси? / Гамлет / Ні, не їсу я м’яса принципово. Я тільки випить іноді люблю, бо ми народ широкий і гостинний*” [10]), ворогів держави (опозиція Привид–Клавдій), та сприяє переходу від “стихійності” до “сумлінності” навіть собі на шкоду (Гамлет вбиває Клавдія та зрадливу матір разом з Привидом батька).

Кінцівка п’єси постає у несподіваному ракурсі: набуваючи статусу “сумлінної сили” (“*Гамлет/ Усюди смерть, розруха. Не буду більше пити я, хоч, правда, яка розумная цьому альтернатива?*” [10]), герой потрапляє до божевільні, у чому прослідковується викриття Лесем Подерв’янським справжніх наслідків радянського конструювання соціуму. Остання сцена твору українського драматурга закривається емоційно насиченим та гротескним образом, що передає трансцендентний жах радянщини: “*Під веселі звуки “Яблучка” матроси мовчки страшно відбивають чочотку*” [10].

Отже, проаналізувавши функціонування “шекспірівського тексту” в українському соц-арті, можемо подати головні висновки так:

1) “шекспірівський текст” є різновидом персонального тексту, контентуально наповнений сюжетами, мотивами, образами, запозиченими з художнього світу В. Шекспіра; будуючи відкритою системою, компоненти якої пов’язані між собою різними типами взаємодій, “шекспірівський текст” вільно та продуктивно вступає у взаємодію з іншими текстуальними системами, сприяючи їхньому розвитку;

2) створена у ході дослідження модель функціонування трагедії В. Шекспіра в контексті української літератури 2 половини ХХ – початку ХХІ ст., що містить перекладацьку (модерністський та модерністичний вектор) та рیمейкову (рیمейк нульового ступеня, рیمейк першого ступеня) лінії уможливорює взаємспіввіднесення різних авторських стратегій роботи з “шекспірівським текстом”;

3) експериментальний переклад “Гамлета” І. Костецького (модерністська перекладацька лінія) з застосуванням техніки транспонансу вважаємо типологічно подібним до технік, використовуваних під час створення соц-артівських творів;

4) переклад трагедії, що зробив Ю. Андрухович (модерністична перекладацька лінія) наближується до рیمейку “Гамлета” Леся Подерв’янського (нульовий ступінь рیمейку) за технікою зміни різних семіотичних площин, буфонадним началом, мовним рівнем, але має інший аксіологічний вектор (ставка на постмодерністську гру);

5) аналіз “Гамлетти” Ю. Тарнавського продемонстрував, що драматург звернувся не до “шекспірівського тексту”, а апелював до теорії театру як такої, використовуючи

“гамлетівські” ремінісценції лише у якості знаряддя творення елітарного модерного театру.

6) у зіставленні “Гамлетти” з п’єсою “Гамлет, або Феномен датського кацапізма” відкриваються принципові розбіжності у техниках Ю.Тарнавського (“деконструкція закомплексованого театру”) та Подерв’янського (деконструкція соцреалістичного дискурсу завдяки паразитуванню на “шекспірівському тексті”);

7) Лесь Подерв’янський, взоруючи на сприятливу схему персонажів першотвору В. Шекспіра, розіграв мотив помсти сина за батька завдяки канонічній схемі протистояння “стихийне–сумлінне” соцреалістичного роману.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аникст А. Трагедия Шекспира “Гамлет” / А. Аникст. – М. : Просвещение, 1986. – 124 с.
2. Гамбургский счет. Юрий Альберт о “Флюксусе” : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.openspace.ru/art/projects/8094/details/19914/>.
3. Дамичева Е. С. “Шекспировский текст” в русской литературе второй половины XX – начала XXI в. : автореф. дис... канд. филол. наук : спец. 10.01.01 “Русская литература” / Е. С. Дамичева. – Волгоград, 2009. – 20 с.
4. Дроздовський Д. Вільям Шекспір як центр канону західноєвропейської літератури: до питання про естетичні параметри художнього мислення : [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.73>.
5. Кларк К. Положительный герой как вербальная икона : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.fedy-diary.ru/?page_id=4535.
6. Коломієць Л. В. Новий український “Гамлет”: перекладацька стратегія Юрія Андруховича / Л. В. Коломієць // Мова і культура : наук. щорічн. журнал. – К. : Вид. Дім Дмитра Бураго, 2005. – Вип. 8. – Т. 3. – Част. 2. – С. 349-356.
7. Коломієць Л. В. Пишнота і злиденність формалістичної школи перекладу: “Шекспірові сонети” Ігоря Костецького / Л. В. Коломієць // Мова і культура : наук. щорічн. журнал. – К. : Вид. Дім Дмитра Бураго, 2004. – Вип. 7. – Т. VIII. – С. 133-140.
8. Лотман Ю. М. История и типология русской культуры / Ю. М. Лотман // Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман. – СПб. : “Искусство-СПб”, 2007. – С. 208-220.
9. Максютенко Є. В. Тема Долі в “Гамлеті” Шекспіра і романістиці Стерна / Є. В. Максютенко // Ренесансні студії. – Запоріжжя, 1998. – Вип. 2. – С. 73-80.
10. Подерв’янський Л. Гамлет, або Феномен датського кацапізма : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://doslidy.kiev.ua/?page_id=47.
11. Словарь терминов Московской концептуальной школы : [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://yanko.lib.ru/books/dictionary/m-k-sh/slovar-m-k-sh.htm>.
12. Тарнавський Ю. 6x0 : драм. твори / Ю. Тарнавський ; ред. Л. Власюк, А. Кроха. – К. : Родовід, 1998. – 359 с.
13. Шекспір В. Гамлет, принц Данії. Переклад Юрія Андруховича : [Електронний ресурс] / В. Шекспір. – Режим доступу: http://chetver.com.ua/n10/gamlet_main.htm.
14. Шекспір В. Гамлет, принц датський: Пер. з англ. Л.Гребінки : [Електронний ресурс] / В. Шекспір. – Режим доступу: <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.43/>.
15. Шекспір В. Гамлет / Дія друга, сцена 2: У пер. Ігоря Костецького / В. Шекспір. // Сучасність: Література, мистецтво, суспільне життя. – Мюнхен, 1963. – № 12(36). – С. 53-63.

16. Эко У. Инновация и повторение Между эстетикой модерна и постмодерна / У. Эко // Философия постмодернизма / [под ред. А. Р. Усмановой]. – Минск : Красико-принт, 1996. – С. 52–73.

Стаття надійшла до редколегії 22.10.2011

Прийнята до друку 02.11.2011

“SHAKESPEARIAN TEXT” IN UKRAINIAN SOCIAL ART

Oksana Tsybulko

*Donetsk National University,
street. Universitetskaya 24, Donetsk, 83055,
e-mail: oxyice@yandex.ru*

In the article the functioning of “Shakespearian text” in the context of Ukrainian literature of the second half of XX-at the beginning of XXI century is analyzed. The satisfied model of functioning, which contains a translating and remake lines is created. An authors’ strategies of manipulation with “Shakespearian text” on the base of writing of Y. Andrucho-vich, I. Kostetsky, Les’ Poderv’ansky and Y. Tarnavsky are compared. The peculiarities of mentioned type of personal text’s being in Sots-art are noted.

Key words: “Shakespearian text”, translating and remake lines, voidage, Sots-art.

“ШЕКСПИРОВСКИЙ ТЕКСТ” В УКРАИНСКОМ СОЦ.-АРТЕ

Оксана Цибулько

*Донецкий национальный университет,
ул. Университетская, 24, г. Донецк, 83055,
e-mail: oxyice@yandex.ru*

Проанализировано функционирования “шекспировского текста” в контексте украинской литературы 2 половины XX – начала XXI века. Создана соответствующая модель функционирования, в состав которой входят переводческая и римейковая линии. Проведено сравнение авторских стратегий работы с “шекспировским текстом” на материале приведенных Ю. Андруховича, И. Костецкого, Леся Подервянского, Ю. Тарнавского. Отмечены особенности бытования указанного вида персонального текста в соц-арте.

Ключевые слова: “шекспировский текст”, переводческая и римейковая линии, пустотность, соц-арт.