

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА
АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

на тему: **«ШЕКСПІРІВСЬКИЙ ІНТЕРТЕКСТ У ЦИКЛІ “ДИСКОСВІТ”
ТЕРРІ ПРАТЧЕТТА»**

Виконала: студентка 2-го
року навчання
спеціальності:
035.01 Філологія
(українська мова та література);
освітньо-наукової
програми:
Теорія, історія літератури та
компаративістика

Полянська Інна Юріївна

Керівник: Семків Р. А., доцент,
кандидат філологічних наук

Рецензент:

Магістерська робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2020 р.

Київ – 2020

Зміст

Вступ	3
Розділ I. Теорія інтертекстуальності та її реалізація у романах циклу “Дискосвіт”	9
Підходи до визначення інтертекстуальності	9
Бібліотека як простір інтертекстуальної взаємодії	13
Розділ II. Паратекстуальність та власне інтертекстуальність у “Дискосвіті”	19
Паратекстуальність у романі “Віщі сестри”	19
Власне інтертекстуальність в інших романах “Дискосвіту”	22
Розділ III. Метатекстуальність у підциклі “Відьми”	26
Особливості функціонування простору лісу у романі “Віщі сестри”	26
Реалізація простору театру у Дискосвіті	30
Символіка кольору у романі “Віщі сестри”	37
Розділ IV. Гіпертекстуальність у романах підциклу “Відьми”	39
Роль гіпертекстуальності у романі “Віщі сестри”	39
Функції гіпертекстуальності у романі “Пані та панове”	50
Висновки	62
Список використаної літератури	65

Вступ

Цикл романів “Дискосвіт” (*Discworld*) британського письменника Террі Пратчетта (1948-2015), написаний у жанрі гумористичного фентезі, витворює масштабний простір інтертекстуальної взаємодії на різних рівнях, відкритий до інтерпретацій та дешифрувань; вони становлять безперечний літературознавчий інтерес, а відтак і стали **об’єктом дослідження** цієї роботи, а її **предметом** — шекспірівський інтертекст, роль якого вартує особливої уваги. Це зумовлено як розмаїтою репрезентацією різних видів власне інтертекстуальності (алюзії та ремінісценції), паратекстуальність, гіпертекстуальність (у формі пародії та пастишу), метатекстуальність.

Окремі випадки інтертекстуальної взаємодії конкретних романів Дискосвіту з п’єсами В. Шекспіра вже вибірково досліджено. Наприклад, функціонування пародії у циклі висвітлено в дисертації *Postmodern Parody in the Discworld Novels of Terry Pratchett* К. Браянта [30]. Окремі типи інтертекстуальної взаємодії на прикладі окремих романів розглянуто у студіях Ф. Міллер, А. Батлера та О. Тихомирової та І. Абакумової, а особливості реалізації інтертекстуальності у перекладах романів Т. Пратчетта ілюструє розвідка А. Жимана *The Intertextuality of Terry Pratchett’s Discworld as a Major Challenge for the Translator*. Сам автор разом із Я. Стюартом, Дж. Коеном створив чотири книги коментарів про історію походження і джерела Дискосвіту — *The Science of Discworld*, *The Science of Discworld II: The Globe* [35], *The Science of Discworld III: Darwin’s Watch* та *The Science of Discworld IV: Judgement Day*. Роль шекспірівського інтертексту проаналізовано у дослідженні Є.

Канчури “Шекспірівський інтертекст в романах Террі Претчетта про Дискосвіт приклад переосмислення класики у фентезі доби постмодернізму”. Однак наразі літературознавчій науці все ще бракує комплексного, системного, та вичерпного аналізу простору інтертекстуальної взаємодії романів циклу “Дискосвіт” із творами В. Шекспіра, що й зумовлює **актуальність** нашої теми.

Робота має на меті за допомогою **інтертекстуального, компаративістичного** та частково **герменевтичного підходів** дослідити особливості функціонування та реалізації шекспірівських інтертекстів у межах цього циклу (передусім — на матеріалі романів “Віщі сестри”, “Відьми закордоном”, “Пані та Панове” із підциклів “Відьми”, роману “Морт” із підциклу “Смерть”, а також частково романів “Чаротворці” та “Глиняні ноги” з підциклів “Ринсвінд” та “Варта” відповідно), з усією множинністю взаємозв’язків кодів різних текстів, задля пошуку нових можливостей інтерпретації як текстів Т. Пратчетта, так і п’єс із доробку В. Шекспіра, якими він користувався як прототекстами. Попри розмаїтість літературних, кінематографічних та музичних інтертекстів, які використовує автор у своїх текстах, його діалогічний зв’язок із творчістю В. Шекспіра викликає особливий дослідницький інтерес.

Аналізуючи роль Шекспіра в каноні світової літератури, Г. Блум пише про принципово новий рівень володіння словесним мистецтвом: шок від зустрічі з ним перевищує всі інші читацькі та глядацькі рецепції, переконує й захоплює. Слова Шекспіра видаються читачам не просто універсальним семантичним кодом [6, 57]. Саме завдяки словам (*words and trickery*) відьми в Дискосвіті зберігають свою владу над смертними, а

іноді — навіть над текстом. Т. Пратчетт обирає для інтертекстуального діалогу саме тексти В. Шекспіра не лише тому що вони окреслюють цінності та межі літератури [6, 57], а й тому що є максимально впізнаваними для читачів (передусім — для британських).

Універсальність та повсюдність шекспірівського впливу реалізується у романах циклу “Дискосвіт” цілком по-новому, усі вони є складними, багаторівневими та відкритими до інтерпретації текстами, тож для найпродуктивнішим для аналізу шекспірівського інтертексту у цьому випадку виглядає структуралістський підхід Ж. Женетта із його розмежуванням у межах транстекстуальності (інтертекстуальності у широкому сенсі) явищ, **метатекстуальності, паратекстуальності, архітекстуальності, гіпертекстуальності та власне інтертекстуальності** [9]; через системність та впорядкованість класифікації цей поділ видається найлогічнішим і найвичерпнішим для дослідження нашої теми.

Подібно до канонічних фентезійних світів — толкінівського Середзем’я (*Middle-earth*) чи Семи Королівств (*Seven Kingdoms*) Дж. Мартіна — Дискосвіт (*Discworld*) Т. Пратчетта має чітку ієрархію. Суспільство тут кастове і поділене на гільдії, котрі функціонують за принципом профспілок: Гільдія Вбивць, Гільдія Шахраїв, Гільдія Блазнів, Гільдія Азартних Гравців etc. Усі вони мають суворі внутрішні закони, підкріплені владою інституцій: наприклад, Гільдія Вбивць має монополію на насильство; професійні блазні усі свої дотепи і кпини блазні можуть запозичувати лише з Книги жартів, рекомендованої Гільдією Блазнів.. подібно до касталійців Г. Гессе, вони не мають права на імпровізацію —

лише на нескінченні комбінації та консервування вже наявних знань etc. Дещо осторонь від усіх каст перебувають чарівники та відьми: влада перших криється у стінах бібліотеки Невидної Академії, а других — у потужному зв'язку з силами природи. За тематичною домінантою всередині Дискосвіту розмежовують підцикли “Ринсвінд”, “Смерть”, “Відьми”, “Варта”, “Тіффані” та “Мокр фон Губперук” [23].

З фізичного погляду *Discworld* — це світ, що подорожує у космічному просторі на спині велетенської небесної черепахи — Великого А’Туїна (*Great A’Tuin the World Turtle*). Дискосвіт існує на самому краю реальності, тому він дуже нагадує світ симулякрів: тут усі речі не такі, якими здаються чи якими мають бути, а радше такі, якими їх усі уявляють. Цей світ, “*круглий і плоский як геологічна піща*”, створений лише тому, що боги вміють жартувати. Об’єкти та сутності з нього можуть прорватися на інший бік буття (*...the Discworld exists right on the edge of reality. The least little things can break through to the other side* [42]). Так, одного разу це вдалося ельфам, які втрутилися у простір Дискосвіту в романі “Пані та панове”. Пояснюючи цей феномен, Т. Пратчетт використовує алюзію на пісню гурту *The Doors Break on through to the Other Side* — а Джим Моррісон, пишучи її, своєю чергою, використав поетичну метафору про двері сприйняття (*doors of perception*) В. Блейка (“*If the doors of perception were cleansed, everything would appear to man as it truly is, infinite*”).

Мова в Дискосвіті має сакральне значення, тож мешканці різних рас та каст (гноми, тролі, ельфи, блазні) послуговуються різними мовними кодами. Комунікаційна диференціація героїв відбувається як на

графічному, так і на лексичному рівнях. Наприклад, Смерть завжди розмовляє ВЕЛИКИМИ ЛІТЕРАМИ: так Т. Пратчетт акцентує читацьку увагу на тому, що цей герой (Смерть у Дискосвіті — чоловічого роду) не має голосових зв'язок (як, власне, й усіх інших внутрішніх органів), а його слова матеріалізуються одразу в свідомості співрозмовників незалежно від органів слуху. Юна Ізабелл, названа дочка Смерті, розмовляє мовою, запозиченою з лицарських романів, відьма Маграт постійно збагачує свій лексикон цитатами та алюзіями (прямими та прихованими) на п'єси В. Шекспіра, а блазень Веренс активно експлуатує химерну мову ренесансних блазнів (яка так само знайшла втілення в багатьох шекспірівських комедіях і трагедіях).

Усі ці герої належать до інших культурних та історичних епох, іншими словами — до різних дискурсів, тож їхні комунікативні коди взаємодіють між собою, нашаровуючись на розмаїті за змістом, походженням і стильовою належністю текстові фрагменти. Поєднуючи за допомогою прийому колажу класичні інтертексти з еkleктичними уривками з “Майстра і Маргарити” М. Булгакова, “Чекаючи на Годо” С. Беккетта, мультфільму *Fantasia* студії Disney, гральних карток до настільної гри “Монополія”, фільму *There's no business like show business* та скетчів комік-гурту Monty Python у межах одного циклу романів), автор генерує принципово новий тип множинного інтертекстуального простору, в якому перетинається безліч взаємоузгоджених (а іноді — і взаємозаперечних) кодів [12].

Як і кожен фентезійний світ із логічно продуманою внутрішньою архітектурою, Дискосвіт має власну релігію (культ Великого А'Туїна та

сакральну символіку числа вісім) та фольклор: наприклад, легендарну пісеньку відьми Тітуні Огг “*He намахаєш тільки їжачка*” (*The Hedgehog can Never Be Bugged at All*) із n-ною кількістю куплетів, дотепні кпини Блазня Веренса, занесені до священної Книги Жартів), танці (кумедний ланкрський танець із палицею та відром) та культуру повсякдення (зокрема, культуру розпивання помияну — найміцнішого алкогольного напою цих земель). Існують тут і священні заборони: наприклад, імена-титuli ельфів (пані та панове) табуйовані: сама природа Дискосвіту протестує, щойно хтось їх промовляє. Усі нюанси цієї внутрішньотекстуальної реальності зрозумілі лише мешканцям Дискосвіту, котрі живуть насиченим, ізольованим від “чужих” впливів життям.

Розділ I. Теорія інтертекстуальності та її реалізація у романах циклу “Дискосвіт”

1. Підходи до визначення інтертекстуальності

Побудоване на основі діалогічного вчення М. Бахтіна, трактування Ю. Крістевої визначає інтертекстуальність як іманентну властивість будь-якого тексту. З 1967 року, коли вперше застосовано цей термін, поняття про інтертекстуальність та її роль у формуванні та сприйнятті тексту варіювалося — аж до поняття про широке та вузьке тлумачення цього терміну. За Ю. Крістевою, внаслідок явища інтертекстуальності у просторі тексту неодмінно перехрещуються або нейтралізують одне одного кілька наративів, які походять з інших текстів [12]. Якщо всі тексти постають на мозаїці цитувань, абсорбуванні та трансформації іншого тексту, то, зрештою, вони стають площиною, утвореною на межі перетину контекстів та посилань на ці контексти: саме тому кожен текст і кожна його рецепція залежать від ознайомлення з попередніми кодами (або їх ігнорування).

Кожен текст, перетворюючись на результат нашарування різних дискурсів, є реалізацією ідеї М. Бахтіна про комунікативне (а отже, й інтертекстуальне) начало, лише доводить як загальну амбівалентність письма[12], так і потребу у створенні місць невизначеності з потенційним семіотичним навантаженням (за Р. Інгарденом). Саме різні типи інтертекстів допомагають читачеві стати активним співтворцем, залучають його не лише до співпраці з автором, про яку йдеться авторам учення про рецептивну естетику, а й провокують конструювати нові текстуальні смисли. Саме інтертекст стає універсальним кодом для

заповнення місць невизначеності та, як наслідок, конструювання нових смислів, зумовлених культурним, історичним та особистим досвідом читача.

Згідно з підходом Ю. Крістевої, у межах поняття інтертексту існують такі його вияви як цитата, алюзія, ремінісценція, компіляція, стилізація, пародія. Виявлення усіх цих форм інтертексту у романах циклу “Дискосвіт” дешифрує різноманітні словесно-художні коди, з яких komponується твір як знакова система, що перебуває у відкритому зв’язку з іншими культурними системами. Поєднання всіх цих інтертекстуальних кодів створює поліфонічний формальний і змістовий дискурс [12].

Розглядає поняття інтертекстуальності і **У. Еко** [10], продовжуючи ідеї рецептивної естетики своєю теорією семіотики. На його думку, інтертекстуальність — це один із різновидів “перекодування”, що встановлює текстуальну основу, з якою пов’язані всі інші тексти. Взаємодію з текстом дослідник вважає передусім за акт комунікації: окремі ланки нескінченного ланцюжка смислів упорядковують та витлумачують одна одну за допомогою певного коду-посередника. Саме інтертекст допомагає декодувати вихідне повідомлення на багатьох структурних та змістових рівнях, відсилаючи нас від одного знаку до іншого, закликаючи до пошуку нових значень, спільних кодів та встановлення кореляцій між ними, і романи Т. Пратчетта в цьому переконують: це “відкриті” для інтерпретацій тексти які стають носіями багатьох значень і смислів.

М. Ріффатер також вбачає в інтертексті сукупність художніх кодів, які творять нову модель світу з певним набором значень. У кожному тексті завжди можна віднайти приховану присутність системи знаків, що опосередковують відношення тексту до свого інтертексту. Ці посередницькі системи також є інтертекстами, але їхня функція особлива: вони виступають як інтерпретанти. Згідно з підходом дослідника, кожен текст варто розглядати в межах семіотичного трикутника Г. Фреге (Текст — Інтертекст — Інтерпретанта). Якщо реципієнт не зчитує коду автора, інтертекстуальність не відбувається як функція, як акт. Теоретик стверджує: коли нам здається, що текст посиляється на речі, про які в ньому йдеться, насправді він посиляється на корпус інших текстів про ці речі. З цією тезою погоджується і героїня роману “Віщі сестри” Бабуня Дощевіск: *“Речі, які прикидаються якимись іншими речами, часто мають реальніший вигляд”* — каже Бабуня Дощевіск [19, 42] у романі “Віщі сестри” — і не помиляється. Це дає підстави говорити про тексти Т. Пратчетта як про семантично багатосарові тексти, про які пише **У. Еко** [10]: залежно від компетенцій реципієнта, їх можна прочитувати на різних рівнях: як розважальне гумористичне фентезі чи як складну за організацією та наповненням інтертекстуальну мережу.

Згідно з підходом **Р. Барта**, кожен текст запрограмовано на забезпечення головної функції інтертекстуальності — нескінченності мови, яка перетворює текст на *“перспективу цитацій, марево, зіткане зі структур; він невідомо звідки виникає і куди зникає... Все це уламки чогось, що вже було читано, бачено, здійснено, пережито”* [3, 37]. За постструктуралістським підходом, жоден інтертекст не здатен існувати

поза нескінченним текстом — це код, реалізуючи який, автор використовує різні кліше й субкоди (різновиди інтертекстуальності).

Однак, попри продуктивність широкого погляду на інтертекст, для класифікації інтертекстуальних взаємодій Т. Пратчетта з В. Шекспіром усе ж обираємо погляд **Ж. Женетта**, який заперечує широке тлумачення інтертекстуальності та розрізняє у своїх розвідках “Палімпсести” та “Фігури” такі типи співіснування кількох текстів в одному: **власне інтертекстуальність** (у формі цитат, алюзій, ремінісценцій, компіляція), **паратекстуальність** (відношення тексту до позатекстуальних елементів: назви, імені автора, епіграфа, приміток, коментарів), **метатекстуальність** (коментування першоджерела та/або полеміка з ним), **архітекстуальність** (результати міжжанрової текстуальної взаємодії) та **гіпертекстуальність** (виведення тексту на новий рівень методами пародії, пастишу чи травестії) [9]. На переконання теоретика, читач, запрограмований письменником — це індивід, наділений літературною культурою, який завжди спроможний розпізнати й зрозуміти інтертекстуальне сповіщення. Обираючи за джерело шекспірівські тексти, Т. Пратчетт, з одного боку, спрощує процес розпізнавання і пригадування, а з іншого, мотивує реципієнта не втрачати пильність і завжди бути готовим до інтертекстуальних підступів.

Саме інтертекстуальність виконує креативну, текстотвірну функцію у Дискосвіті. У романі “Віщі сестри” (*Wyrd Sisters*), що входить до підциклу “Відьми” (*Witches*) з’являється навіть герой-компілятор, талановитий актор Томджон. У тексті роману він стає справжнім генератором та накопичувачем інтертекстів: першими його словами була

цитата — театральний монолог. Свідомість Томджона — це нескінченний простір пам'яті: він знає напам'ять усі монологи з п'єс “Дискуму”, бо нахапався їх, “весь час крутячись біля сцени” [19, 123]. Ще одне підтвердження інтертекстуальної природи художнього світу Т. Пратчетта знаходимо в наступному романі цього підциклу — “Відьми закордоном” (*Witches Abroad*): *“Історії, ці довжелезні розвіяні стрічки сформованого простору-часу, витали у Всесвіті ще з початку часів... І щоразу, коли нові актори прокладають шлях для цієї історії, вона стає глибшою. Це зветься теорією наративної причинності і означає, що будь-яка історія, щойно почавшись, набуває форми, вбираючи в себе всі інші версії себе, які колись існували. Ось чому історія постійно повторюється”* [42, 2] (переклад І. П.). Таке теоретичне обґрунтування інтертекстуальності одразу викликає асоціацію з ідеєю, яку висуває У. Еко у “Нотатках на маргінесі “Імені троянди””: книги завжди розмовляють з іншими книгами, і кожна історія переповідає іншу історію, яку теж колись розповідали [27].

2. Бібліотека як простір інтертекстуальної взаємодії

Невидна Академія (*Unseen University*), найпочесніший навчальний заклад Дискосвіту, має велетенську бібліотеку, неймовірно складну організацію якої Т. Пратчетт пояснює так: усі книги, де б вони не перебували, впливають на інші книги, і це очевидний факт. Саме книги стимулюють написання інших книг у майбутньому, використовуючи цитати зі вже написаних у минулому книг. Згідно з загальною теорією простору бібліотеки Б-простору (тут автор використовує термін L-space, за аналогією з математичними термінами L-space та D-space), зміст ще не написаних книг можна, як формулу, вивести з книг, які вже існують.

Тому мешканці Б-простору залежні від текстів, написаних раніше. Багатовимірنا реальність бібліотеки має очевидні інтертекстуальні зв'язки з простором Вавилонської бібліотеки Х. Л. Борхеса: в ній так само існують усі книги світу а, правильно розшифрувавши закодовані в них послання, можна не лише пізнати минуле, а й передбачити майбутнє. За подібним принципом функціонує і королівство у романі “Віщі сестри”: воно *“складається з багатьох речей. Ідей. Відданості. Пам'яті. Все це співіснує і врешті-решт утворює нову форму життя. Не живу істоту, а, швидше, живу ідею. Вона складається з усіх істот і з того, що вони думають. А також із того, що думали ті, хто існували раніше”* [19, 136].

Бібліотекар Невидної Академії, орангутанг Ук (*Librarian 'Ook'*) згодом навіть виводить математичну формулу, за якою функціонує бібліотека: “знання дорівнює силі, сила дорівнює енергії, енергія дорівнює матерії, матерія дорівнює масі, а маса викривлює простір, перетворюючи його на поліфрактальний Б-простір [ВВ, 212]:

$$\text{Книги} = \text{Знання} = \text{Влада} = (\text{Сила} \times \text{Відстань} \div \text{Час}) [\text{Science}, 38].$$

Як і в бібліотеці Х. Л. Борхеса, витягнувши одну-дві книжки з певних полиць, можна було зазирнути в інші бібліотеки під іншими небесами. Науковцями Дискосвіту доведено, що книги з Невидної Академії викривляють час і простір, тож дискосвітня теорія інтертекстальної взаємодії стверджує: *“Бібліотеки — хоч би де вони не стояли — поєднані у Б-просторі. Усі бібліотеки. Скрізь”* [ВВ, 218]. Ця книгозбірня містить не лише кожну книгу (незалежно від місця її перебування) а й усі книги, які ще навіть не були написані людством: усі ідеї книг апіорно містяться

в цьому просторі. Це наводить на теорію тотальної інтертекстуальності, про яку говорить Ю. Крістева: кожен текст — це завжди інтертекст [12].

Кожен клаптик Б-простору завжди заповнений *“крабами та іншими істотами, котрі охоче харчуються тезаурусами та вибраними книгами, а натомість лишають по собі малі тонкі томи літературної критики”* [BB, 242-243]. У книзі *“The Science of Discworld”* авторства Т. Пратчетта, Я. Стюарта та Дж. Коена знаходимо пояснення терміну L-space, який вперше з’являється у романі *“Варта! Варта!”* (*Guards! Guards!*): це практичний приклад добре відомої дискосвітньої звички брати метафоричний концепт і перетворювати його на реальність [18, 43].

Метафору про текстуальну природу реальності Пратчетт також розгортає у романі *“Морт”* (*Mort*) із підциклу *“Смерть”* (*Death*): тут усі люди та їхні долі — це насправді лише книги в бібліотеці Смерті, які постійно себе дописують. доки триває життя (його тривалість визначає кількість піску в індивідуальній клепсидрі) [20]. Так Пратчетт не лише запроваджує у свій художній світ психоаналітичні ідеї Ж. Лакана (людина — це сукупність історій, які вона про себе розповідає), а й вкотре підтверджує текстуальну природу реальності. У *“Відьмах закордоном”* (*Witches Abroad*), романі з іншого підциклу, *“Відьми”* (*Witches*) автор неодноразово акцентує увагу на владі тексту над реальністю дуже подібну до ідей, які висловлює Р. Барт у своєму есеї *“Смерть автора”* [29]: *“Люди думають, що це вони формують історії. Однак насправді все зовсім навпаки. Історії існують незалежно від своїх героїв”* [42] (переклад І. П.). Саме тому навіть наділений сакральною владою Смерть не може переписати історії у

книгах людських життів, а Мортва спроба змінити одну з них спричиняє розрив у просторово-часовому континуумі.

Героїня роману “Пані та панове” (*Lords and Ladies*), Королева Ельфів, не здатна змінити сюжет книг та п’єс, просто втрутившись в них, а чаклунка Ліліт (Lilith) у романі “Відьми закордоном” (побудованому на алюзіях на відомі казкові сюжети) здатна змінювати хід цих історій, бо *розуміє* їхню механіку і діє за законами, описаними В. Проппом у “Морфології чарівної казки” [22]: («*I understand stories, she said. — That's all I need*» [р. 90]). Порушення логіки чарівної казки, як-то відмову героїв від виконання своїх функцій, спроби змінити хід подій вона називає злочинами проти горизонтів сподівань (*crimes against narrative expectation*) та теорії наративної каузальності (*theory of narrative causality*) і жорстоко карає. Так само Пратчетт проголошує владу відьом над долею, яка існує лише у свідомості людей, у романі “Віщі сестри” (*Wyrdsisters*). “Нафіг долю!” — проголошує Тітуня Огг наприкінці — і зовсім не порушує законів Дискосвіту, а лише дивиться на життя з *іншого* боку. Тому навіть закони згадка про прототекст та його закони (наприклад, трагедію “Макбет”) — “*Повертайтеся до своїх казанів, віщі сестри*” [19, 177] — не примушує його відьом скоритися: вони завжди на крок попереду.

Фольклорно-міфологічні та “вічні” сюжети — це базові сюжетотворчі елементи, які постійно відтворюються в текстах “Дискосвіту”. Універсальність Шекспіра, тексти якого обирає для цього Пратчетт, пов’язана також і з концепцією так званих “білих знань” (*white knowledge* [52]). Автор пропонує власну візію взаємодії тексту та читача: потрібно

обирати такі інтертексти, які одразу, майже несвідомо мають виринати у свідомості реципієнтів, створюючи простір міжтекстуальної взаємодії. Схожий підхід пропонує у своєму есеї *On Fairy Stories* ще Дж. Р. Р. Толкін, використовуючи для характеристики процесу текстотворення метафору казанка, в якому постійно “варяться” історії (*the Cauldron of Story*) [50]. Сюжети п’єс Шекспіра та їхні структурні моделі настільки добре знайомі англійському читачеві (а після того, як Г. Блум поставив Шекспіра у центрі Світового Канону, — кожному читачеві). Деякі інтертексти у романах Дискосвіту справді швидко відчитуються, однак більшість потребує пильного аналізу, а іноді навіть паралельного прочитання разом із прототекстом, яке пропонувала Ю. Крістева [12].

Коли Смерть запитує у духа короля Веренса про обставини його загибелі: чи не було в нього поганих передчуттів чи нічних жахів, чи не кричали йому всіляку гидоту на вулицях старі божевільні ворожки (*“NO PREMONITIONS? STRANGE DREAMS? MAD OLD SOOTHSAYERS SHOUTING THINGS AT YOU IN THE STREET?”* [43]), обізнані з доробком Шекспіра читачі одразу відчитують тут ремінісценцію на трагедію “Юлій Цезар”: у сцені 2 дії I вуличний Віщун викрикує Цезарю зловісне пророцтво: «Бійся березневих ід» (*“Beware the ides of March”*) [28, т. 4, 253]. Традиційно саме фаталістичне мислення (за словами Смерті — віра у “долю, приреченість, рок, усю цю братію”), типове для шекспірівських героїв, мало би підготувати Веренса I і до ймовірної загибелі, і до того, що доведеться стати приви́дом, однак натомість ця відповідальність переходить до самого Женця (Смерті), і саме йому доводиться провести мертвому королю ініціацію у світ привидів та ознайомити з законами цього світу [15-16].

Використовує Пратчетт також і прийом пастишу, проникаючи у стиль п'єс Шекспіра та використовуючи його модифіковану мову з пародійною метою: так, репліки Блазня у розмові з Герцогом: *prithee, nuncle, i'faith* та *marry* (імітуючи стиль спілкування шекспірівських блазнів із королями, головню — блазня короля Ліра), використання архаїзмів, які трапляються у шекспірівських п'єсах (наприклад, *sirrah* та *orgulous*).

Розділ II. Паратекстуальність та власне інтертекстуальність у “Дискосвіті”

1. Паратекстуальність у романі “Віщі сестри”

Явище паратекстуальності Ж. Женетт інтерпретує як зв'язок тексту з позатекстовими елементами (заголовком, епіграфами, примітками, присвятами, датою публікації та ім'ям автора etc.). У романах циклу “Дискосвіт” ці елементи так само важливі для дослідження інтертекстуальних зв'язків, як і власне тексти. Зокрема, у назві роману “Віщі сестри” (*Wyrd Sisters*) Т. Пратчетт використовує модифіковану алюзію на трагедію “Макбет”. Головний герой називає віщими сестрами (*weird sisters*) трьох відьом, котрі пророкують йому майбутнє. Цю алюзію автор збагачує додатковою конотацією і поєднує з концептом скандинавських богинь долі (*wyrd*). Структурна модель сюжету також повністю відтворює події трагедії Шекспіра: жорстокий та амбіційний герцог Шельметь (*Duke Felmet*) вбиває законного короля Веренса і разом зі своєю дружиною, кровожерною садисткою (*Lady Felmet*), захоплює престол.

У п'єсах Шекспіра концепт долі має сакральний сенс: наприклад, у комедії “Дванадцята ніч” Олівія віддається їй у руки: “Що ж, доле! Всі ми ходим під тобою, І що судилось — буде те зі мною” [28, т. 4, 190]. Однак, якщо у трагедії “Макбет” троє віщих сестер виступають вісницями долі, то у тексті Пратчетта дві старші відьми, Тітуня Огг (*Nanny Ogg*) та Бабуня Дошевіск (*Granny Weatherwax*) постійно над долею збиткуються. Натякаючи на свої типові функції у чарівних казках, вони насмішкувато згадують про те, що, врятувавши законного

спадкоємця престолу від неминучої смерті від рук Герцога Шельметя (котрий убив його батька і загарбав престол), нібито мають дати малюкові три дари, адже “так заведено”:

— Три добрі відьми мають дати малюкові три дари. Ну, там, вроду, мудрість і щастя, — не здавалася Маґрат. — Так завжди робилося в старовину.

— А, пряничні будиночки, пряжки й карети з гарбузів, — зневажливо пробурмотіла стара відьма. — А потім принцеса проколює собі палець трояндовим шипом. Ніколи не робила таких дурниць [19, 59].

Крім того, часто, аби реалізувати свою політичну змову (скинути короля-вбивцю з престолу), пратчеттівські відьми мусять виконувати типові для себе казкові дії: прикидаються “сердешними старенькими”, яких треба нагодувати чи перенести через річку, “продавчинями яблук” та “збирачками хмизу”, і все це — лише для того, аби обдурити, ошукати жертв, добути владу над ними. Однак відьми все ж дбають не тільки про власний зиск (поширене у Дискосвіті переконання), а й про верховну справедливість та збереження рівноваги на Диску. Заради цього відьми готові навіть усупереч своїм правилам та казковим законам втрутитися в політичні справи і допомогти скинути короля, або ж урятувати життя дитини і знайти для неї нових турботливих батьків (замість викрасти і тримати у високій вежі).

Лише наймолодша й найменш досвідчена з відьом, Маґрат Часник (*Magrat Garlick*), переймається магічними символами та традиціями:

“Ви ж відьми. Тобто ви повинні дбати про такі речі, як правда, традиції, доля й так далі, хіба ні?”

— *Оце і є той момент, якого ти ніяк не можеш зрозуміти, — сказала Бабуня. — Бач, доля має значення, але неправильно думати, що вона керує людьми. Все цілком навпаки.*

— *Нафіг долю, — погодилася Тітуня*” [19, 380].

Однак старші відьми лише насміхаються над своєю посестрою, яка наївно намагається у всьому коритися канонам чорнокнижництва і робити все за “правилами та законами” чарів, однак так і не розуміє, як саме працює магія в Дискосвіті. Як і шекспірівські відьми, віщі сестри Пратчетта теж мають викликати демона, однак зробити це доводиться не під сяйвом повного місяця (як того вимагає звичай), а у старій занедбаній пральні, маючи замість справжніх магічних артефактів лише важку і страшну поперечину для сушіння білизни, пральну соду, засохле мило, облізлу щітку та пральну дошку. На відміну від Маграт, яка не уявляє відьомських ритуалів без дотримання зовнішнього аспекту традиції (*“Для цього потрібні справжній казан і чарівний меч. І октограма. І ще спеціальні прянощі і всіляке таке...”* [19, 108]). Однак Бабуню та Тітуню це зовсім не зупиняє, адже вони знають, що демонів не цікавить зовнішній вигляд речей, а лише те, що думають відьми [19, 108].

Маграт у тексті Пратчетта виглядає як збірний образ, що пародіює найпоширеніші стереотипи про відьом:

“Ти не відьма, якщо не виглядаєш як відьма” В її випадку цей вигляд досягався за допомогою сили-силенної дрібних цяцьок з октограмами, кажанами, павуками, драконами та іншими символами повсякденного чаклунства. Маграт ще й пофарбувала б нігті в чорне, але побоювалася не витримати спопеляючого презирства Бабуні Доцєвіск” [19, 132-133].

Однак навіть руни, октограми, воскові свічки, брязкальця та знання всіх магічних заклять зовсім не допомагають їй стати могутнішою, адже, на переконання Бабуні з Тітунею, вона не носить гостроверхого капелюха, не мислить як відьма і лише проходить процес ініціації в це ремесло.

2. Власне інтертекстуальність в інших романах “Дискосвіту”

Ще одним поширеним прийомом Пратчетта є використання власне інтертекстуальності у формі цитат (прямих та модифікованих) та алюзій (очевидних або неатрибутованих) як маркерів присутності шекспірівських прототекстів. Наприклад, в іншому романі автора, “Глиняні ноги” (*Feet of Clay*) із циклу “Варта” (*City Watch*) знаходимо модифіковану репліку Яго з трагедії “Отелло”:

Who steals my prurse steals trasph, right? [48]

У прототексті ж Яго обирає радше втратити гаманець, аніж позбутися честі (*Who steals my purse steals trash; 'tis something, nothing*):

Хто вкрав мій гаманець — украв дрібницю;

Він мій був, став — його, а був до цього

Уже рабом у тисячі людей.

Та хто у мене добру славу вкраде,

Украде те, чим сам не збагатиться,

У мене ж відбирає все [28, т. 5, 173]

У романі “Чаротворці” (*The Sourcery*) із підциклу “Ринсвінд” (Rincewind) під час діалогу з бібліотекарем чарівник Ринсвінд пригадує, який вигляд мають чаротворці — наймогутніші чаклуни Дискосвіту: “Коли я був маленьким, то побачив зображення чаротворця в книжці. Він стояв на вершині гори, розмахуючи руками, хвилі підіймалися прямісінько до нього, знаєш, як це буває в Анкській бухті під час шторму, а навколо раз у раз спалахували блискавки” [21, 32]. Цей чаротворець вбраний у плащ і капелюх, у руках він тримає костур, його очі світяться, а з пальців сочиться блиск. Тут Пратчетт укотре демонструє типовий для Дискосвіту прийом розмивання серйозних інтертекстів паралельними алюзіями на поп-культуру. Спершу образ чаротворця можна пов’язувати з зовнішнім виглядом Просперо, героя трагедії Шекспіра “Буря”. Однак Пратчетту вистачає однієї деталі — *гумових черевиків* — *аби спрямувати пошук інтертексту в інший бік*: саме таке взуття носить учень чарівника Міккі Маус в анімаційному фільму студії Disney *Fantasia* (1940). Позичивши чарівного капелюха і перевдягнувшись чаклуном, він власноруч керує зорепадами і траєкторіями комет, бурхливими морськими хвилями, стоячи на вершині скелі, а потім з’являється справжній чаклун, у якого від люті світяться очі.

Характеризуючи постать короля-блзня Веренса і відповідність його постаті такій посаді (*"Some people are born to kingship. Some achieve kingship, or at least Arch-Generalissimo-Father-of-His-Countryship. But Verence had kingship thrust upon him"* [39]) Пратчетт у своєму тексті закодує посилання на лист нібито Олівії до Мальволіо з комедії “Дванадцята ніч” (хоча насправді це був злий жарт служниці Марії та двох веселих дотепників — пана Андреа та пана Тобіо, які самі написали

листа задля розваги): "*In my stars I am above thee; but be not afraid of greatness: some are born great, some achieve greatness, and some have greatness thrust upon 'em.*" ("Не бійся величі: одні родяться великими, інші здобувають велич, а на декого вона падає згори. Доля твоя розкриває тобі обійми; хай твоя кров і твоя душа охоплять її. І, щоб привчити себе до того, чим ти станеш, скинь свою смиренну оболонку і явись іншим [28, т. 4, 206]).

Часто письменник вмонтовує цілі сцени чи навіть дії з п'єс Шекспіра у власні тексти, не просто залучаючи їх до розгалуженої мережі смислів, а й постійно провокуючи читача до дешифрування цієї мережі. Зокрема, у трагедії "Макбет" дружина головного героя докоряє своєму чоловікові за непевну, хистку рішучість (*infirm of purpose*) і схиляє його до вбивства короля Дункана, аби посісти престол замість нього [47]. Натомість, у романі "Віщі сестри" натрапляємо на такий епізод: блукаючи небезпечним і вочевидь агресивно налаштованим лісом, Герцог Шельметь докоряє собі за умисну нестійкість [19, 30-31] (в оригіналі — *infirm on purpose*). Бачимо, що, крім алюзії на першоджерело, Пратчетт додає ще й нову конотацію, використовуючи лексему *infirm* не у шекспірівському значенні ("непевний, нестійкий"), а в сучасному ("хворий") і акцентуючи увагу на тому, що герцог поступово перетворюється на психопата. Зрештою, у цьому самому значенні Шекспір вживає слово *infirm* в іншій своїй п'єсі — "Кінець діло хвалить" (*All's Well That Ends Well*):

*Хвороба щезне з вас сама собою,
А плоть наллється міццю і снагою [28, т. 4, 459].
(What is infirm from your sound parts shall fly,*

Health shall live free and sickness freely die).

Лексичні ігри з прийменниками, які цілковито змінюють значення слів чи словосполучень, Пратчетт тут використовує не вперше: наприклад, похмілля (*hangover*) у Дискосвіті називають *hangunder*, адже воно не лише спричиняє пекельний головний біль, а й змушує героїв (якщо, звісно, вони все ще живі) почуватися так, ніби зуби розчинилися в них у ротах, залишивши тлінний посмак.

Розділ III. Метатекстуальність у підциклі “Відьми”

1. Особливості функціонування простору лісу у романі “Віщі сестри”

Діалогічні стосунки Т. Пратчетта з В. Шекспіром простежуємо і на метатекстуальному рівні; особливо цікаво це виявляється в особливостях реалізації символічних просторів (наприклад, лісу та театру) та символіки кольорів. Зокрема, згідно з текстом Шекспіра, демон, якого викликають відьми, віщує Макбету великі неприємності, якщо проти нього рушить Бірнамський ліс. Однак, як небезпідставно стверджують дискосвітні відьми, демони — напрочуд підступні створіння, тож кожне питання до них потрібно формулювати максимально точно і конкретно, інакше відповідь вийде дуже правдивою — і зовсім незрозумілою. Макбет, не володіючи метафоричним мисленням, сприймає зловісне пророцтво буквально, і все життя боїться самого лісу, а не алегорії, за якою можуть ховатися інші речі. За зловісною погрозою “бійся Бірнамського лісу” насправді крилася добре озброєна ворожа армія: англійці під проводом Макдуфа, аби приспати пильність ворога, замаскувалися зеленим гіллям, аби непомітно підкрастися якнайближче до замку і захопити армію Макбета зненацька.

Натомість у Пратчетта спостерігаємо цікавий (і типовий для Дискосвіту) прийом розгортання метафори: у “Віщих сестрах” ліс, “занурений у себе”, має власну свідомість і стає мало не антропоморфним. Цей ліс володіє настільки потужною силою, що може відьма Бабуня Дошевіск відчувати, що він читає її “як розгорнену книгу”. Насправді для лісу (як і для решти королівства) постать короля не має особливого значення.

Зрештою, всі королі однаково вбивають, спалюють, обкладають податками і зловживають своїм *droit de seigneur*, тож усі мешканці свідомлюють: те, що королі вбивають одне одного — цілком природно. Однак саме ліс відчуває, що справедливість порушено, тож перетворюється на особистого ворога вбивці:

“Герцог Шельметь похмуро споглядав ліс, де з гілок ще дзюрчала вода. Ліс був чималий. Загалом, він нічого не мав проти дерев, але коли їх одразу стільки, це пригнічує. Йому ніяк не доходили руки їх перерахувати...” [19, 28-29].

Саме тому Шельметеві постійно здається, що в лісі забагато дерев: він зрубати їх усі, тим самим знищуючи загрозу. Цей простір, ніби мовчазний вакуум, ковтає всі його слова і насторожено прислухається: *“У лісі щось було, і герцог відчував це щось. Воно мало досить сил, аби трусити замок, — а зараз споглядало герцога і слухало його”* [19, 97-98].

До певної міри тут маємо справу з середньовічним тлумаченням лісу. Як зазначає дослідник Ж. Ле Гофф, ліс у людській свідомості функціонував не лише як необхідне для життя володіння, а й як символічний простір, територія легендарних страхів [13, 73]. Хоча ліс часто не люблять (він видається людині непрохідним, ворожим, негостинним), та водночас і прагнуть ним заволодіти. Ліс — це ще й простір мудрості, сакральних природних знань: наприклад, Бернар Клервоський був переконаний, що ліс здатен навчити більше, ніж книги, а дерева і скелі знають більше, ніж усі магістри наук. У Пратчетта це простір ритуального випробування, і Шельметь це випробування не проходить. Герцог виступає для королівського лісу лише користувачем, загарбником: він відчуває, що

йому тут не раді, тому вже планує вирубати всі дерева, використавши їх як сировину. За Ле Гоффом, ліс є королівською землею: саме тут король має абсолютну владу [13]. Саме тому герцог, котрий убив справжнього (жорстокого й свавільного, але законного) короля і порушив феодалні закони, почувається дуже незатишно в цьому просторі: все тут сприймає його як “чужого”, несправжнього володаря, а отже, прагне виштовхнути назовні чи навіть знищити фізично. Те саме відбувається з його дружиною, демонічною герцогинею Шельметь: щойно вона заходить у відверто “чужий” простір із войовничими намірами та зброєю в руках, цей простір (і всі його мешканці, звірі та птахи) завдає удару у відповідь: дерева розступаються перед нею і поглинають, аби потім навіки замкнутися. Усі тварини “озброєні” іклами та пазурами, войовничі і дуже розлючені, тож шансів у герцогині небагато. Ліс як одна колективна свідомість поглинає її, а проковтнувши, полегшено зітхає, бо справедливість нарешті відновлено, а винних, котрі втрутилися в плин історії, покарано. Бачимо, що простір лісу у Пратчетта має інтертекстуальні зв'язки ще й з лісом Толкіна: там мешкають дерева-енти, котрі, як і лісові мешканці Пратчетта, здатні консолідуватися в акті військової агресії.

Однак у інших п'єсах Шекспіра ліс виконує зовсім відмінну функцію — це простір примирення, оновлення, порятунку (“Сон літньої ночі”, “Як вам це подобається”). Ліс — це ще й місце притулку, сховку: саме тут знаходять спокій закохані зі “Сну літньої ночі” Шекспіра. Крім того, в лісі накопичується магічна сила ельфів (те саме бачимо у Пратчетта: у романі “Пані та панове” саме на лісовій галявині лежать залізні камені, які стримують ельфів за межами дискосвітнього виміру). Т. Пратчетт

уміло використовує усі конотації шекспірівського прототексту та асоціації, які вони можуть викликати: ставить ліс у центр своєї іронічної інтертекстуальної гри та навіть робить його антропоморфним, і, зрештою, саме ліс, допомагаючи відьмам, відновлює справедливість у Дискосвіті.

Важливою сюжетною деталлю у п'єсі “Макбет” стає невинна кров, яку Леді Макбет постійно намагається змити зі своїх рук, однак це їй ніколи не вдається, тож вона щоночі марить про криваві вбивства. Героїня постійно повторює: *“А ось іще пляма”, “Геть, проклята плямо! Геть, кажу!”* [28, т. 5, 404] (*“Yet here's a spot”, “Out, damned spot!”*), але кров нікуди не зникає. Пратчетт у своєму тексті гіпертрофує цей мотив: його герцог Шельметь (який виконує функцію леді Макбет) використовує хитромудрі способи боротьби з кривавим знаменням: тре долоні колючим дротом, терткою, рашпілем, напилком, шкребе їх ножами та навіть використовує інструменти зі своїх підземних катівень, однак крові (очікувано) лише більшає:

“Сьогодні він уже намагався змити з цих рук кров. Якщо крові на руках не буде, твердив він собі, то можна буде вважати, що нічого не сталося. Він тер і тер, тер і тер, доки не закричав” [19, 53].

Герцог постійно намагається виправдатися перед усіма за свій страхітливий вчинок, і тому вже несвідомо тре руки. Цей рух також апелює і до театральної мови жестів, поширеної у шекспірівські часи: саме “умивання” чи тертя рук (вочевидь, орієнтуючись на логіку Святого Письма) символізувало невинність несправедливо звинуваченого актора [26].

2. Реалізація простору театру у Дискосвіті

На окрему увагу заслуговує й зображення простору театру у текстах Т. Пратчетта. Відомо, що з символічної точки зору архітектура шекспірівського театру “Глобус” наслідувала модель Всесвіту: через кулясту конструкцію будівлі глядачі оточували сцену з трьох боків (іноді навіть нависаючи над нею) і мали змогу брати своєрідну участь у виставі, демонструючи своє вбрання та манери. Безпосередньо над сценою було облаштовано накриття “Небеса”, під сценою — люк “Пекло”, тож актори грали у символічному трисвітті, постійно балансуючи між раєм і пеклом [26].

Те саме відбувається і в тексті Пратчетта: у романі “Віщі сестри” з’являється театр “Дискум” — принципово новий тип будівлі, яка теж містить у собі весь світ, моделює його. У дискосвітньому відповіднику “Глобуса” усі глядачі так само можуть бачити одне одного — і цим одного разу користується Бабуня Доцевіск, коментуючи все, що відбувається на сцені, а наприкінці ще й оголошуючи, хто ж насправді був убивцею. Саме тому публіка вважає, що *“п’єса вдалася, хоча місцями встигати за плетивом сюжетних ліній було непросто. Втім, чого вартий був один лише той кумедний момент, коли всі королі прожогом кинулися геть зі сцени, а натомість туди вистрибнула стара в чорному і влаштувала справжній рейвах. Одне тільки це вартувало сплачених за вхід пів пенні”* [19, 47].

Театральний реквізит дискосвітніх акторів не надто вишуканий: перш ніж отримати власну будівлю, вони подорожують як мандрівні актори, тож глядацька зала завжди збудована нашвидкуруч. Мечі акторів дерев’яні,

корони картонні, лаштунки — з мішковини, усе взуття подерте, а костюми доволі вбогі. Ось як зображує простір театру Пратчетт: *“Сам театр був не більше як лаштунками з розфарбованої мішковини, дощатою сценою на кількох барилах і пів дюжиною лавочок на головному сільському майдані. Та все ж із цього дивовижним чином з’являлися Замок, Інша частина замку, Та сама частина трохи згодом, Поле бою — а зараз це була Дорога з міста”* [43].

Після перегляду такої вистави Бабуня Доцевіск, уперше побувавши в театрі, підсумовує: все, що відбувається на сцені — брехня, адже насправді ніхто нікого не вбиває, мерці постійно ворухать пальцями, а за яскравими декораціями та гримом — лише фарби, дрючки та папір [19, 48]. Це наводить на думку, що тут автор залишає ще одне посилання на реалії шекспірівської доби, адже у виставах театру “Глобус” ніколи не було антрактів, тож усі вбиті справді або залишалися лежати на сцені, або ж наказували комусь винести себе в інші покої. Додаткових іронічних конотацій текст набуває завдяки коментарям іншої відьми — Тітуні Огг:

— *Мистецтво гри, — пояснила Тітуня. — Воно ж, як його, держить дзеркало перед природою*” [19, 323].

Простакувата і не надто знайома з тонкощами театрального мистецтва Тітуня тут відтворює слова Гамлета, які він виголошує, повчаючи акторів: *“...всяка надмірність перечить мистецтву гри, що й раніш і тепер мала і має на меті держати дзеркало перед природою, показувати чесноті її власне лице, гидоті — її справжній образ і кожному віку й стану — їхній вигляд і відбиток”* [28, т. 5, 57-58].

Попри недовіру Бабуні Дощевіск до театру (він здається відьмі якимось невідомим, а тому підозрілим видом магії), інші мешканці дуже його люблять: і відьма Маграт (*“В театрі Маграт, як завжди, впадала в транс”* [19, 42]), і її наставниця Тітонька Пташко, передусім через любов до споглядання мертвих королів (які часто з’являлися у п’єсах Дискуму, як і в трагедіях Шекспіра), яскравих кольорів та незабутніх видовищ, які часто відбувалися за безпосередньої участі глядачів. Навіть герцог Шельметь, котрий вважає, що театр — це *“коли купка диваків у колготках галасує на дерев’яному помості”* [19, 199], визнає, що мешканцям Дискосвіту це подобається.

Попри вбогий інтер’єр, “Дискум” має надзвичайно обдарованого актора, Томджона, і найкращого на Диску драматурга Г’юла. Саме у відтворенні простору театру зв’язок Пратчетта з Шекспіром сягає апогею, адже інтертекстуальна взаємодія Шекспіром не обмежується лише текстами: згодом він вводить у свої романи постать самого. Його репрезентаціями є водночас і Ольсен Вітолер, актор, керівник трупи і “свого роду управитель цієї зграї скоморохів”, (він уособлює Шекспіра-актора, Шекспіра-очільника театру) і гном Г’юл, (Шекспір-драматург, Шекспір-креатор), автор геніальних п’єс.

Цілком можливим є ще одне трактування функцій Вітолера та Г’юла у тексті: якщо перший репрезентує Шекспіра-трагіка (— *І нехай там когось заріжуть, — сказав Вітолер, підводячись. — Хай там буде яке-небудь мерзенне вбивство. Це завжди йде на ура* [19, 89]), то другий — Шекспіра-комедіографа, адже стверджує, що глядачі приходять до театру не лише подивитися на зради та криваві вбивства, а й *посміятися*.

Хоч апартаменти Вітолера й розташовані у шинку — *“чудовій криниці для поїння тяглових тварин”*, він має вишукані манери, граційно вклоняється й володіє напрочуд мелодійним голосом, який Пратчетт порівнює з голосом самого Творця: навіть незворушні відьми підпадають під його чари. Ба більше, у рисах, якими Пратчетт наділяє Вітолера, можна знайти подібність із так званим *“Чандосівським портретом”* невідомого, який дослідники традиційно вважають ймовірним зображенням Шекспіра: це *“тілистий чоловік, півобличчя якого безжально загарбали велетенські вуса. Мережива рожевих вен на його щоках нагадували мapi чималеньких міст; його носа заіграшки можна було замаскувати в барильці з полуницею”* [19, 48]. Як і Шекспір, він поєднує керівництво театром із акторською грою, однак сам украй рідко з’являється на сцені: можливо, це пов’язано з тим, що сам Шекспір був не надто добрим актором, як стверджує дослідниця А. Чернова [26].

Не менш колоритним героєм є і гном Г’юл, який має власну теорію натхнення: *“Г’юл хвилю дивився на текст, поки не лишився наодинці зі світом, який складався з нього самого, наступного чистого аркуша і галасливо-прохальних голосів, що сповнювали його сновидіння”* [19, 90]. Цей деміург створює усі п’єси для театру “Дискум” і, є лише медіумом між *“часточками сирого натхнення”*, які постійно витають у Всесвіті Диску, і папером. Г’юл *“чує голос, який проник через грубе тіло слів і виразив те, що він хоче, але не може сказати”* [19, 123], а в його волохатій кулеподібній голові живе уява, *“здатна вмістити весь світ”* [19, 89], а отже, й весь Диск. Ось як Пратчетт пояснює природу Г’юлової геніальності: *“Потік натхнення, достатній, аби наситити цілу епоху сценічного мистецтва, постійно струмував у важкий маленький череп,*

призначений еволюцією хіба що добре витримувати удар сокирою” [19, 90]. Прикметно, що гном не завжди витримує шалений тиск цього натхнення, тому іноді його п’єси грають новими барвами: наприклад, у сюжетах, заснованих на шекспірівських трагедіях, іноді поруч із його улюбленими привидами, королями та закоханими на балконах з’являються коти на роliках та глядачі з попкорном. У свідомості драматурга шекспірівські тексти постійно перериваються втручаннями популярної культури (наприклад, скетчами комік-гурту *Monty Python*), що дає підстави трактувати образ Г’юла як синтез двох репрезентацій: Шекспіра і самого Пратчетта, адже насправді самі тексти циклу “Дискосвіт” — це еклектично поєднані “частинки та уламки сновидінь” (як і ті, якими марить гном), тобто інтертексти, а Т. Пратчетт — великий компілятор цих інтертекстів. Як і Шекспір, Г’юл у своїй творчості часто вдається до поняття долі, аргументуючи це так:

“Драматургії вона допомагала краще навіть за привидів. Дрібка “долі” могла витягти сюжет із будь-якого глухого кута. Але не слід було думати, що здатен її роздивитися в житті. Що вже казати про те, щоб нею управляти...” [19, 282].

Гномів спіч про природу натхнення значною мірою відтворює тези есею Р. Барта “Смерть автора” [29]: гном — це передусім бартівський скриптор; він народився разом із текстом і не може існувати поза його межами. Теорію про те, що саме Шекспір є прототипом Г’юла, Пратчетт систематично підтверджує: зокрема, перераховуючи героїв гномових п’єс (усі вони виконують функцію ремінісценцій на шекспірівських героїв): чаклунів (Просперо з “Бурі”), демонів та бісиків (“Макбет”), крамарів (“Венеційський купець”), закоханих, чий союз укладено на самих небесах

(“Ромео і Джульєтта”, “Сон літньої ночі”), веселих могильників (“Гамлет”) та горбатого короля (“Річард III”). Окремої уваги вартує й композиція цих п’єс: в другому акті однієї із них, “Майже чарівник, або Потіш себе” (*A Wizard of Sons, or As you Please*) є інтермедія “Кумедне миття підлоги з двома служницями”, яке перегукується з кумедним бергамським танцем ремісників (Bergomask dance) у комедії “Сон літньої ночі”, який так само “не вписується” в композиційну архітектуру п’єси. Крім того, що всі п’єси гнома Г’юла сповнені балконами закоханих, бурями, блискавками, відьмами, привидами та королями, а їхні сюжети засновані на п’єсах театру «Глобус», Пратчетт постійно підтверджує теорію про те, що драматург Г’юл є втіленням Шекспіра: наприклад, через монологи, який гном пише для акторів «Дискуму»: *“Так, Диск — театр, — писав він, — де всі чоловіки й жінки — актори. ... Він подивився на написане й додав: “Крім тих, які там продають попкорн. Утім, поміркувавши, він перекреслив цю фразу і спробував продовжити: “Тут кожному прописаний свій вихід, і не одну з них кожне грає роль”* [19, 242-243], відтворюючи відомий монолог із п’єси «Як вам це подобається» (*As You Like It*). В іншій п’єсі Г’юл відтворює початок пізньої трагедії Шекспіра “Буря”, а Пратчетт, зрештою, вводить у роман ще й антропоморфне втілення бурі: *“The **storm** was back. It had spent ages learning its craft. It had spent years lurking in distant valleys. It had practised for hours in front of a glacier. It had studied the great storms of the past. It had honed its art to perfection. And now, tonight, with what it could see was clearly an appreciative audience waiting for it, it was going to take them by, well... **tempest**”* [43]. Реалізуючи міжтекстуальний діалог із Шекспіром, Пратчетт демонструє, як звичайна сучасна йому буря (*the storm*), набувши досвіду і подолавши кілька століть, врешті-решт перетворилася на

справжню, варту уваги бурю (*the tempest*). Тут автор апелює ще й до відомого факту з творчої біографії Шекспіра, адже свого часу його пізня трагікомедія “Буря” (*The Tempest*) не викликала особливого інтересу у публіки, тож Пратчетт вирішує дати їй ще один шанс (трагікомедія Шекспіра, вперше поставлена у 1611 р., увійшла до канону найзнаковіших творів драматурга аж у XIX ст.). Саме бурі (*storms and thunders*) супроводжують усі конфлікти та моменти граничної напруги між героями “Віщих сестрах”, як і в трагедії “Макбет”. Не оминає увагою автор навіть театральні ремарки до п’єс Шекспіра: “стукіт за сценою” (*knocking within*), який періодично лунає у “Макбеті” у Пратчетта перетворюється на стукіт без сцени (*knocking without*) і стає повноцінним текстуальним елементом, а “загальну радість” (*general rejoicing*) можна трактувати як збірну алюзію на комедії Шекспіра, де зображено сцени народних гулянь.

Збережено в романах Т. Пратчетта і загальну атмосферу шекспірівської доби: наприклад, актори театру “Дискум” дотримуються тих самих правил і законів, що й актори елизаветинського театру за часів Шекспіра: як у романі “Пані та панове”, так і у “Віщих сестрах” чоловіки грають усі жіночі ролі (та й узагалі, жінкам непристойно з’являтися в театрі), (*All the women are played by men*). Аналізуючи назви п’єс, написаних Г’юлом для театру Вітолера, маємо справу з метафоричною інтертекстуальністю, яка реалізується через асоціативні зв’язки з п’єсами В. Шекспіра. Візьмімо за приклад трагедію “Малло, тиран Хапонський” (*Mallo, the Tyrant of Klatch*). На формальному рівні назва цієї п’єси є алюзією на “Гамлета, принца Данського” (*Hamlet, the Prince of Denmark*), а за змістом нагадує свою цілковиту протилежність — трагедію “Макбет”, що стає аж надто

зрозумілим, коли Г'юл починає цитувати монолог головного героя: “В крові прийшов я, І за правом крові, Й ніхто кривавих стін цих не злама...” [19, 87]. У відповідь на пропозицію поставити цю п'єсу при дворі Г'юл переконує Вітолера в тому, що глядачі вже “по горло ситі королями” [19, 88], тим самим витончено натякаючи на численні історичні часописи В. Шекспіра: “Генріх IV”, “Генріх V”, “Генріх VI”, “Генріх VIII”, “Річард II”, “Річард III” та “Король Джон” [BC, 88]. Однак, як і кожен творець, Вітолер переконаний, що глядачі не можуть втомитися від *його* королів, адже приходять до театру “надихнутися, навчитися, здивуватися”, адже театр бентежить навіть могутніх відьом, адже має власну, створену людьми та непідконтрольну нікому магію, яка змінює світ. Інші назви п'єс теж є алюзіями на твори Шекспіра: так, *‘Please Yourself’* має зв'язок або або з комедією “Як вам це сподобається” (*As You Like It*), або ж із другою назвою іншої комедії, “Дванадцята ніч, або Як собі схочете” (*Twelfth Night Or What You Will*).

3. Символіка кольору у романі “Віщі сестри”

Активно Пратчетт експлуатує і символіку кольорів, які фігурують у п'єсах Шекспіра. Так, збираючись на побачення з блазнем Веренсом відьма Маграт вбирає яскраво-зелену сукню. Крім того, що зелений колір традиційно означав юність, недосвідченість (а саме такою є Маграт — наймолодша з лиховісної трійці відьом), у часи Шекспіра зелена барва сукні могла свідчити і про легковажну поведінку дівчини, пов'язану з поширеною серед молодих дівчат традицією качання по траві під час травневих свят. Вислів *green gown* в елизаветинську добу був евфемізмом дефлорації, або ж загалом розпусної поведінки [MW]. Гру з символічним кодом кольору часто використовували і в театрі Єлизаветинської доби

[26, 112]: Так, у комедії “Віндзорські дотепниці” Шекспір теж використовує символічне значення зеленого кольору: пані Форд обурюється хтивістю і нахабством Фальстафа, каже: *“А він же так пристойно поведився, так вихваляв жіночу скромність і ганив розпусту! Я ладна була заприсягтися, що в нього слова не розбігаються з ділом. Насправді вони так ліпляться до купи, як сотий псалом із пісенькою про зелені рукавички”*. Пісня про зелені рукави (*Greensleeves*) і її настрої справді розходиться з ідеєю сотого псалма (“Я буду ходити в невинності серця свого серед дому мого, не поставлю я перед очима своїми речі нікчемної”) [53; 5, 602]. Для читачів, знайомим із цим контекстом, опис того, як Маграт збирається на побачення, виглядатиме ще іронічніше: *“У своїх речах вона відкопала сукню несамовито зеленого кольору, обтислу й водночас відкриту”* [19, 154]. Доповнює цю гру з символікою і той факт, що Маграт — юна й недосвідчена, тож не знає нічого ані про міфічне *droit de seigneur* (про яке дуже любить жартувати Пратчетт), ані про те, як відбуваються побачення. Червоний оксамит, убори з якого так любить владна й жорстока Герцогиня Шельметь, Пратчетт теж обирає не дарма: в Англії Єлизаветинської доби різні відтінки червоного (крові, гвоздик, вина) неодмінно асоціювалися з королевами та королями: Марія Тюдор, Едуард VI і, звісно ж, Єлизавета I [26, 107]. У комедії “Сон літньої ночі” ельф теж співає пісню про рубіновий, улюблений колір королеви, тож цілком закономірно, що Герцогиня (автор порівнює її з червоним цунамі) теж хоче не лише підкреслити власні владу, багатство та вплив (та те, скільки крові вона ладна пролити заради влади), а й утвердити законність себе як королеви на символічному рівні, а в очах її чоловіка, вбивці-герцога, теж іноді палає “безумний червоний вогонь”.

Розділ IV. Гіпертекстуальність у романах підциклу “Відьми”

1. Роль гіпертекстуальності у романі “Віщі сестри”

Не оминає увагою Пратчетт і елементи гіпертекстуальності (у формі пародії та пастишу). Ж. Женетт визначає гіпертекстуальність як будь-які стосунки між вихідним текстом та прототекстом, що виходять за межі простого коментування [9]. На думку Ю. Крістевої, такі відношення між текстами — це одна з форм наслідування, мета якого — зберегти певну впізнавану модель (родову, жанрову, стильову), однак з інверсуванням смислів [12]. Така авторська стратегія реалізується через симетричне (хоч логічний сенс, закладений у першоджерелі, лишається тим самим, з'являється й новий смисл — антисмисл) або часткове заперечення (заперечення лише частини тексту-референту) і потребує відповідних читацьких стратегій, наприклад, одночасного прочитання обох текстів). Попри те, що окремі елементи роману “Віщі сестри” мають паратекстуальні зв'язки з шекспірівськими текстами, весь текст можна вважати глобальною пародією (з окремими елементами пастишу) на трагедію “Макбет”.

Автор заздалегідь налаштовує горизонти читацьких сподівань на текст шекспірівської трагедії, починаючи роман “Віщі сестри” з переліку типових для шекспірівських трагедій дійових осіб (істот, неістот та привидів): *“у ролях: троє відьом, а також королі, кинджали, корони, бурі, гноми, коти, привиди, примари, мавпи, розбійники, демони, ліси, спадкоємці, блазні, тортури, тролі, платформи-барабани, загальна радість та гармидер)* [19, 5]. Тут автор вдається до гри з шекспірівськими ремарками: так, *alarums* та *excursions* (гармидер і гвалт)

часто трапляються і в “Макбеті”, і в “Генріху V”. Дискосвітньому драматургові, гному Г’юлу постійно ставлять запитання про те, що ж означають ці таємничі “гармидери і гвалти”, однак пояснювати він рішуче відмовляється, зазначаючи лише, що без цього не обходиться жодна варта уваги п’єси.

Упродовж усього роману “Віщі сестри” героїв супроводжують суворі погодні умови: вітер, блискавка, та грім — як і в трагедіях Шекспіра, наприклад, “Макбет”, “Король Лір” та “Буря”. На початку відбувається традиційна зустріч трьох відьом біля казана з чарівним зіллям:

— Коли ще стрінемося ми під зливу, блискавки й громи.

Певний час панувала тиша.

Потому інший голос звичайним тоном відповів:

— Ну, мабуть, наступного вівторка [7].

На похмуро-урочистий заклик Маграт, яка цитує одну з макбетівських відьом ‘*When shall we three meet again?*’ Тітуня Огг відповідає цілком звичайно (in far more ordinary tones): “*Well, I can do next Tuesday*”, тим самим переходячи на іншу художню мову; саме так Пратчетт досягає метатекстуального діалогу різних видів письма.

Роман “Пані та панове” Пратчетт також збагачує паратекстуальними елементами: так, на задньому форзаці книги є вказівка на те, що ніч літнього сонцестояння — не для снів (“*It's Midsummer Night. No time for dreaming...*”), а з приміток наприкінці тексту дізнаємося, що драматург Г’юл написав про події роману п’єсу, “випустивши всі частини, які не пасували для сцени, були надто дорогими, або в які він просто не вірив. У

кожному разі, він назвав п'єсу “Приборкання польової миші” (*Taming of the Vole*), бо все одно нікого б не зацікавила п'єса з назвою “Пригоди, що трапилися однієї літньої ночі” (*Things that Happened on A Midsummer Night*) [39]. Тут Пратчетт застосовує прийом мовної гри, модифікуючи назву п'єси Шекспіра “Приборкання норовливої” (*The Taming of the Shrew*). Одне зі значень слова *shrew* — “землерийка” — він замінює цю дещо схожу тварину — польову мишу (*vole*), водночас актуалізуючи прототекст.

Усі простори Дискосвіту (ліс, місто Анк-Морпорк, театр “Дискум”) і всі його магичні артефакти дещо нагадують симулякри Ж. Бодріяра: це копії, що не мають оригіналів [7] — як і весь Дискосвіт загалом. Магічна корона, сили якої достатньо, аби перетворити на короля чи королеву будь-кого, в кого вистачить нахабства вдягнути її собі на голову, виглядає зовсім непримітно і губиться у скрині з дешевим театральним реквізитом та коронами з картону; балакучий капелюх архіректора Невидної Академії, який сотнями років акумулював у собі енергію різних поколінь чарівників, можна легко замінити підробкою — і цього ніхто не помітить.

Один із діалогів герцога з блазнем (*fool*) Веренсом Т. Пратчетт значною мірою будує на парафразах, використовуючи часто вживані у шекспірівських п'єсах слова: *marry* (у перекладі — *звеселімося*), *nuncle* (дядечку), *i'faith* (*воля ваша*), *prithee* (*я вас прошу*), які використовують у своєму мовленні з правителями блазні в комедії “Дванадцята ніч” (*Twelfth Night*) та трагедії “Король Лір” (*King Lear*):

— Блазню?

— Звеселімося, сер? — нервово запропонував блазень і швидко пробігся струнами ненависної йому мандоліни.

Герцог всівся на трон.

— Одне весілля в мене вже колись було, — відгукнувся він. — Мені більш ніж достатньо. Ти, блазню, краще дай мені пораду.

— Воля ваша, дядечку!

— І я тобі не дядечко, затам собі. Таке мені з пам'яті не вилетіло б, — сказав лорд Шельметь, дедалі більше нахилиючись уперед, аж доки його довгий ніс не опинився за кілька дюймів від спотвореного жахом обличчя блазня. — Якщо почнеш свою наступну репліку з “дядечку”, “воля ваша” чи “звеселімося”, це тобі вилізе боком.

Блазень мовчки поворушив губами, після чого сказав:

— Як щодо “я вас прошу”?

Герцог умів відчувати, коли варто послабити тиск.

— Це я ще зможу пережити, — пробурчав він. — Сподіваюся, ти теж. Тільки не здумай чогось утнути... [69].

Використовуючи мовні та поведінкові кліше ренесансних блазнів (жартівливо-конфліктні діалоги, каламбури, загравання з публікою etc.), Веренс намагається догодити Шельметеві, однак натомість лише викликає в нього роздратування, адже всі його жарти, затверджені Гільдією Блазнів, давно застарілі й нікому не смішні. Як в шекспірівських блазнів, одяг Веренса завжди обшитий дзвіночками, а на голові — осяччі

вуха, що водночас нагадують про метаморфози Ніка Навія у “Сні літної ночі” та Луція у “Метаморфозах” Апулея.

Образ Веренса значною мірою корелює з шекспірівським Гамлетом (який іноді навіть “ладен бути фіглярем”). Зокрема, герой шекспірівської трагедії надає перевагу не холодній зброї, а словам, які крають іншим героям вуха і серця:

“Хай буду я жорстоким — та не звіром,

Хай рани́ть гостре слово — не кинджал” [28, т. 5, 68],

а у тексті Пратчетта блазень Веренс теж радить Герцогу та Герцогині використовувати замість зброї слова, аби знищити довіру до відьом (слова можуть бути різними: деякі здатні змінити світ, а деякі можуть навіть вбити) [19, 196]. Ба більше, використовуючи мову політики, Веренс переконує Шельметів, що навіть історична пам’ять — це теж “просто слова”, адже ніхто ніколи не дізнається, як насправді поводитися королі, які мертві вже багато тисяч років — лише те, що розповідають про них перекази, легенди та п’єси [19, 199]. У трагедії Шекспіра Гамлет постійно викриває королевбивцю Клавдія, стверджуючи, що на троні сидить блазень, “король в блазенських клаптях”, кишеньковий злодій, що “поцупив державу й владу, а саму корону в кишеню заховав” ...” [28, т. 5, 74] Текст роману “Віщі сестри” Пратчетта вступає в інтертекстуальний діалог із трагедією Шекспіра, інверсуючи події: тут відьми, які зазвичай не втручаються в державні справи й зберігають політичний нейтралітет, все ж, змовившись, саджають на трон справжнього блазня, Веренса, переконавши його що він має законне право на трон. Дивовижно, але з нього виходить значно кращий король, ніж і усіх його законних

попередників: він займається садівництвом, запроваджує трипільну систему обробітку землі, читає підручники з політології тощо.

Попри те, що у всіх п'єсах Шекспіра блазні виконують функцію викривачів: вони завжди мали привілей казати правду і викривати зло. Трагедія блазня Веренса полягає в тому, що він постійно розривається між своєю традиційною роллю і неспроможністю зрадити вбивцю Шельметя, з яким блазня єднають сакральні стосунки сюзерена та васала: *“Це — мій пан і господар, — подумав блазень. Я їв його сіль, чи як там воно у тій приказці. В Гільдії мене навчали берегти вірність господареві до останку, навіть якщо всі інші покинуть його. Не має значення, добрий господар чи лихий — кожному владареві потрібен свій блазень. Це — головне. Навіть якщо він явно на три чверті божевільний, я — його блазень, доки один із нас не полишить цей світ”* [19, 98].

Як і в багатьох трагедіях Шекспіра, у “Віщих сестрах” знаряддям підступного вбивства стає саме кинджал, тож напів божевільний Шельметь, як і Макбет, всюди бачить саме цю зброю, бурмочучи: *“Що бачу я? Передо мною кинджал?”* [19, 98]. Саме цю впізнавану цитату Пратчетт і використовує як елемент пародійної гри: коли вірний блазень, втішаючи герцога, подає йому носовичка, йому теж доводиться пояснювати, що це не кинджал:

— Гм... Ні, мій пане. Це, розумієте, носовичок. Якщо придивитися, різницю помітити неважко: у носовичка не такі гострі краї [19, 98].

У п'єсах Шекспіра часто саме блазні завжди виступають апологетами правди та викривачами зла, адже машкари дурнів гарантують їм амністію, якої не мають навіть найшляхетніші герої. Саме тому Веренс, попри

страх, грає за правилами прототекстів і постійно викриває Шельметя, відтворюючи епізод убивства короля Веренса I, хоча й за словами герцога “не міг цього бачити”. Зрештою, як і шекспірівські королі, герцог має абсолютну довіру до свого блазня і навіть хоче зізнатися йому у кривавому вбивстві, однак сувора і владна герцогиня вчасно його зупиняє.

Саме Веренс, котрий, попри тривале й жорстоке навчання в Академії Блазнів, насправді не є ані дурнем, ані ідіотом, стає політичним радником подружжя Шельметів, які оголошують війну відьмам. Пояснюючи їм свою теорію впливу, блазень стверджує: слова насправді теж магічні, тож проти слів, якими таврують герцога відьми (“брехун”, “узурпатор” чи “убивця”) можна використати інші: “стара карга”, “лихе око”, “безтолкова баба”. Блазень підозрює: попри те, що відьми і чарівники використовують слова лише як інструменти для досягнення своїх цілей, вони насправді живуть власним життям. Усі в Дискосвіті розуміють, що саме слова і є реальністю, а блазень вірить, що вони ще й здатні змінити світ, тож його твердження про те, що “словами можна боротися навіть із відьмами” може бути полемікою як з гамлетівною зневажливою реплікою «слова, слова, слова» про наклепи, так і з іншою трагедією Шекспіра — “Троїл і Крессіда”, у якій Троїлу належить такий монолог:

“Слова, самі слова — і все без серця.

Ні, годі, це на мене вже не діє.

Слова на вітер, то й летить за вітром...

Вона мене голубить тут словами,

А іншого втішає десь ділами” [28, т. 4, 426].

Однак, на відміну від блазнів Шекспіра, Веренса при дворі Шельметя не користується особливою популярністю: герцог винагороджує його за вірність, змушуючи замість затишну м’якої соломи в конюшні спати на на почесні холодну підлогу, де він, як і Гамлет, “спить і бачить сни” під дверима герцогських покоїв, під погрози, вбивства і тортури.

Якщо сумна і похмура вдача блазня дозволяє до певної міри асоціювати його з Гамлетом, то його наречена, Маґрат, теж нагадує іронічне втілення образу Офелії: вона так само носить вінки з польових квітів, як і божевільна героїня “Гамлета”, співає пісень (*“Спів не можна було назвати досконалим. Єдине слово, яке блазень розібрав, було “ла” — його проспівували з надзвичайною виразністю” [19, 131]*), а також, збираючи квіти, розмовляє з ними. Якщо Офелія досконало володіє мовою квітів (*“розмарин — на згадку”, “братки — для дум”, рута — це “зілля святої неділеньки”, а фіалки — квіти, що в’януть, коли хтось помирає [28, т. 5, 90]*), як і більшість жінок Єлизаветинської доби. Однак, на відміну від шекспірівської героїні, Маґрат — практична молода відьма, тож розмовляє не з квітами, а з лікарськими рослинами:

“Зриваючи квіти, Маґрат говорила з ними. Блазень нашорошив вуха.

— Привіт, тирличу кошлатий, — казала вона. — А ось і полин патоковий, корисний від запалення вух...і псевдомандрагора п’ятилистна, найкращий засіб від нетримання сечі. О, і жабник старечий. Це від закрепу” [19, 132].

Прикметно, що саме у Г’юла (прототипом якого є сам Шекспір) недосвідчений блазень просить поради, як розмовляти з дівчиною

(відьмою Маґрат) і отримує відповідну пораду — з натяком на 18-ий сонет Шекспіра. Однак виходить у бідолашного коханця не так красномовно: *"I'd like to know if I could compare you to a summer's day. Because — well, June 12th was quite nice, and ..."* ("Цікаво, чи можна було б порівнять тебе до літньої пори. Наприклад, дванадцяте червня було б непоганим, і..." [19, 321]), тож, зрештою, герой навіть не помічає, як його прекрасна дама йде геть. До того самого сонету Пратчетт апелює і в романі "Морт": *"...if Mort ever compared a girl to a summer's day, it would be followed by a thoughtful explanation of what day he had in mind and whether it was raining at the time"* [40] ("Тут, мабуть, стає зрозуміло, що вроджена чесність завадила б Мортіві стати поетом. Якби колись йому спало на думку порівняти дівчину з літнім днем, до порівняння обов'язково додавалося б пояснення, який саме день він має на увазі й чи того особливого дня дощило б" [20, 105]).

Коли відьми спостерігають за собою з глядацької зали, вони обурюються, яку суспільну думку про них формує п'єса: їх звинувачують у тому, що вони топлять немовлят у канавах [19, 324], кидають у казани дітей, зображають страхітливими кровожерними потворами, однак театр, зрештою, виконує функцію трансформації: самі того не усвідомлюючи, відьми починають поводитися так само: від люті у наймолодшої з відьом, Маґрат, виникає гостре бажання залити трохи свинцю в горло людям, які зводять наклепи на відьом. Їй здається, що актори зображають відьом як примітивних і кровожерних створінь. Вона переконана, що відьми зовсім інакші: "ми живемо у гармонії з великими циклами природи, ніколи нікому не шкодимо, і просто мерзенно казати про нас протилежне. Нам слід би залити їм у роти розплавлений свинець" [19, 331].

У “Зимовій казці” Шекспіра, знаходимо схожі описи тортур:

Які тортури маєш ти для мене,

Тиране? Вогнище, колеса, диби?

Живцем здереш із мене шкіру?

Будеш Купати ув окропі, заливати

Свинець у горло? [28, т. 6, 309]

“А зараз, перед аудиторією, яка вочевидь була здатна цінувати справжнє мистецтво, вона збиралася показати виставу “Буря” в усій красі” [19, 335] — однойменну шекспірівську трагікомедію, вперше поставлену 1611 р., без захвату сприйняли сучасники, і тільки з середини XIX ст. вона поступово завоювала славу одного з найвидатніших творів класика.

Зображаючи юного актора “Дискуму” Томджона, Пратчетт підкреслює, як талановито він грає різних королів, особливо таких, які “здіймали підданих у битву о п’ятій ранку посеред зими — *і примудрялися переконати їх, що долю прокленуть ті, хто лишився цього дня в ліжках*” [19, 362]. Це очевидна алюзія на відому промову напередодні дня св. Крістіана, яку виголошує король Генріх V у 3 сцені IV дії однойменного історичного часопису Шекспіра:

Хто в Англії, ті долю прокленуть

За те, що не звела сьогодні з нами.

Принищкне їхня честь при кожній згадці

Про битву в день святого Кріспіана [28, т. 3, 413].

Юний актор Томджон в ролі короля виголошує на сцені промову “здатну пробудити до бою воїнів навіть якщо для цього їм доведеться вилізти з ліжок о п’ятій ранку”. У перекладі нюанс із ліжками зникає, однак в оригінальному тексті подібність очевидна:

And gentlemen in England now a-bed

Shall think themselves accurs'd they were not here,

And hold their manhoods cheap whiles any speaks

That fought with us upon Saint Crispin's day [45].

Вочевидь, монолог короля Генріха був важливим для Пратчетта, бо він апелює до нього і в наступному романі підциклу — “Пані та панове”, описуючи промову Шона Огга, сина відьми Тітуні Огг, який, вилізши на стіл, намагається підбадьорити своє військо перед страшною нерівною битвою з могутніми ельфами.

Як і герої комедії “Дванадцята ніч”, пан Тобіас та пан Андреа, Томджон “не пізно лягає, а рано встає”, гуляючи ночами по шинках разом із драматургом Г’юлом. Однак, попри це, театри Єлизаветинської доби, в яких один актор часто виконував кілька ролей за одну п’єсу (наприклад, блазнів і жінок завжди грали ті самі актори), Томджон за одну п’єсу встигає “*випити отруту, перевалитися через мур, швидко спуститися приставною драбиною, змінити сукню на костюм Другого комічного герольда, вийти на сцену з лівого боку*” [19, 264], а у п’єсі, зіграній при дворі герцога Шельметя, йому доводиться виконувати всі ролі одночасно.

2. Функції гіпертекстуальності у романі “Пані та панове”

Метатекстуальність як інтертекст-переказ, варіації на тему претексту, дописування чужого тексту, мовна гра з претекстами — один із повсюдних прийомів Пратчетта. Пародійне залучення та коментування жанрових елементів дає підстави говорити також про явище метатекстуальності у формі пастишу (але як пародіювання не одного, а одразу кількох жанрів) та транстекстуальних елементів перетворює тексти автора на майже безмежну мережу розмаїтих інтертекстуальних кодів з невичерпним потенціалом для подальшого дешифрування.

І в романі “Пані та панове”, і в “Віщих сестрах” Пратчетт використовує мандрівні сюжети, перетворюючи відомі шекспірівські сюжети на розгорнуті метафори. Як і Шекспір (пародіюючи Апулея), Пратчетт додає до тексту першоджерела своїх героїв, нові сюжетні лінії, водночас і збагачуючи текст, і активізуючи в уяві читача рецептивну співпрацю, провокуючи пригадування інтертекстів. Це відбувається і з огляду на актуальність доробку Шекспіра, і через те, що в англійській літературі він є найбільш упізнаваним автором. Використання алюзій на прототекст не лише поглиблює його, а й розширює контекст, створює новий ланцюжок асоціацій. Це полегшує сприйняття, а знайомі образи викликають у читача насолоду від розпізнавання, розплутування, відтворення ланцюжка асоціацій, а отже — активної співпраці. Автор апелює до літературної та культурної бази читачів.

Як і в трагедії “Гамлет”, усередині роману “Віщі сестри” з’являється п’єса, що відтворює реальні події, які трапилися в минулому: підступне

вбивство законного короля та його наступника-зłodія, що посідає трон. Основна функція цього тексту в тексті — демонстрація правди та відновлення справедливості. Т. Пратчетт вводить у свій текст п'єсу, яка відтворює сюжет “Макбета” (отже, маємо справу з пародією всередині пародії), яку для Маграт та інших відьом коментує блазень, пояснюючи (як і Гамлет Офелії), що таке Пролог та які його функції. Структура п'єси повністю дублює структуру шекспірівської трагедії:

“Лихий король, що править за допомогою злих відьом. Бурі. Сповнені примар ліси. Істинний спадкоємець трону. Двобій не на життя, а на смерть. Блиск кинджала. Гармидер і твалт. Злий король гине. Добро торжествує. Радісний передзвін” [19, 267] та відповідні спецефекти: багато диму і зеленого освітлення.

Крім того, всередину цієї вистави драматург Г'юл додає ще й алюзії на трагікомедію “Буря”: машину для зображення хвиль та корабель, що налітає на рифи, та лінію привида, підкреслюючи універсальність першоджерела: *“В сюжет із трьома відьмами можна включити що хочеш — аж дивно, що досі до цього ніхто не додумався”* [19, 270].

Однак якщо у п'єсі “Мишоловка”, яку грають мандрівні актори у “Гамлеті” умисно змінено всі імена та місце дії, то у Г'юловій п'єсі “Веренц Шельметь Ніч Дрібних Божеств Ніч Ножів Кинджалів Королів” усі дійові особи реальні і розподілені за бінарною опозицією “добро-зло”:

“Шельметь — добрий король

Веренц — лихий король

Доцевиск — зла відьма

Хогг — теж зла відьма

Магерат — юна...” [19, 277].

Усі події гном описує так, ніби “сам там був”, хоч він і переконує герцога, що це лише витвір його уяви. Як і відьми з “Макбета”, трійця лиховісних нічних потвор (*evil black and midnight hags*) на сцені варить у казані чаклунське зілля: тигра тельбухи закляті, тритонів, шерсть мавпи та філе василісків — і за всім цим обурено спостерігають із глядацької зали справжні відьми: Бабуня, Тітуня та Магерат. Вдаючись до такого дзеркального прийому, Пратчетт лише посилює комізм ситуації, адже невдоволені своєю репрезентацією відьми розгнівано коментують усе, що відбувається на сцені, заперечуючи те, що зурочують, топлять невинних у канавах, а немовлят кидають у казани (хоча саме це й робили відьми з “Макбета”). Зрештою, справжні відьми підміняють акторів на сцені і... починають грати самих себе, аби помститися — так Пратчетт виводить гіпертекстуальність на новий рівень, перетворюючи її фактично на рекурсію адже “Віщі сестри”, роман, який можна трактувати як гіпертекст (у формі пародії) щодо трагедії “Макбет”, насправді перетворюється на пародію всередині пародії всередині пародії. Відьми починають справжню деконструкцію вистави: замість грати за сценарієм, вони нищать декорації, деруть на клаптики вогонь із кольорового паперу і чистять казан.

Зрештою, саме під час цього театрального дійства під об’явлення: “*Хай згинуть морок, наклеп і брехня*” [19, 338] на Диску і відновлюється справедливість: зі сценарію увесь народ королівства дізнаються, що насправді Шельметь і його дружина — зрадники і вбивці, на яких чекає

жахлива смерть (герцог падає з замкової вежі, а герцогиню поглинає ліс), а відтак відьми коронують блазня, який згодом стає значно кращим королем, ніж усі “справжні” монархи. Останнім (і найсильнішим) аргументом про те, що “Віщі сестри” — це гіпертекст щодо трагедії “Макбет” стає цитата трьох відьом, якою Т. Пратчетт розпочинає і завершує свій текст: *“Коли ще стрінемося ми під бурю, блискавки й громи?”* (“*When shall we three meet again*”) [380], замикаючи цикл пародії.

Пратчетт відтворює сюжет комедії у власному інтертекстуальному просторі, збагачуючи та розширюючи його завдяки прийому пародіювання. Тут розуміємо пародію не як критику чи висміювання прототексту чи його стильової манери, а як “антитекст”, “текст навиворіт” (з огляду на етимологію префіксу *para-*), як пропонує науковиця Л. Гатчеон. На її думку, пародія не руйнує прототекст, а водночас зберігає його і сумнівається в ньому [33]. У такому разі роман “Пані та панове” стає простором діалогу між текстами, імітацією шекспірівської комедії, яка має розширити смисли нового тексту та надати нове тлумачення, нову інтерпретацію ідей автора за допомогою інверсії окремих структурних та змістових елементів. Зберігаючи грайливу тональність прототексту, автор сприяє його залученню його в ширше коло контекстів. У романі “Пані та панове” варто звернути увагу не лише на явище пародії як трансформації, а й на елементи пастишу як відтворення наново: так, елементи “Сну літньої ночі”, опиняючись у принципово новому контексті Дискосвіту, набувають зовсім іншого значення, адже контекст визначає текст.

Сюжет роману “Пані та панове” Пратчетт організовує за структурною моделлю “Сну літньої ночі”, перетворюючи майбутнє весілля відьми Маграт із королем (а донедавна — блазнем) Веренсом. Ця

подія відіграє в автора ту самі роль, що й весілля афінського герцога Тезея і цариці амазонок Іпполіти у шекспірівському тексті. Весілля обох пар має відбутися в наймагічніший день року — день літнього сонцестояння (Midsummer). Відьми розуміють усі ризики, які може спричинити порушення сакральних традицій: так, Бабуня Доцевіск визнає, що насправді це свято не має жодного окультного сенсу, однак воно лишається важливим у людській свідомості — а це значно гірше. Тут автор вкотре деконструє типову для фентезі систему мислення: насправді те, що відбувається в людській свідомості, диктує закони магії, а не навпаки.

Всередину комедії “Сон літньої ночі” В. Шекспір інтегрує ще одну п’єсу, яку мають зіграти ремісники: Пітер Клинець, тесля (Peter Quince, a carpenter), Нік Навій, ткач (Nick Bottom, a weaver), Френсіс Дудка, міхоправ (Francis Flute, a bellows-mender), Том Носик, лудильник (Tom Snout, a tinker), Робін Замірок, кравець (Robin Starveling, a tailor), Гембель, столяр (Snug—a joiner). Однак у своєму тексті Пратчетт свідомо переплутує імена і прізвиська цих героїв, посилюючи пародійний ефект: насправді всі вони — професійні танцюристи, яким час від часу доводиться заради заробітку попрацювати деінде. Так, чоловік із прізвищем Carter (візник) — насправді єдиний пекар у місті, Weaver (ткач) — це покрівельник, а власник прізвища Carpenter (тесля) — це насправді кравець. Збагачуючи свій текст паратекстуальними елементами, Пратчетт зазначає у примітках, що насправді тесля-кравець — це ще й браконьєр, а батьки в Дискосвіті мають не надто бурхливу фантазію і називають дітей іменами християнських чеснот, а синів — іменами смертних гріхів. Звісно ж, це теж не відповідає дійсності — на

відміну від героїв Шекспіра з іменами, котрі гармоніюють з їхніми ремеслами, герої Пратчетта перебувають в антагоністичних відношеннях щодо своїх.

Спочатку танцюристи хочуть, не порушуючи традицій, виконати на королівському весіллі свій легендарний номер — Танець із палицею та відром, однак згодом розуміють, що потрібно щось екстраординарне, *культурне*, і вирішують поставити п'єсу, написану геніальним драматургом Г'юлом (*real playsmith*) для театру “Дискум”, яку ставили в самому Анк-Морпорку (найбільшому і найогиднішому місті Дискосвіту). Як і герої “Сну літньої ночі”, актори ланкрської трупи не надто розуміються на шляхетних мистецтвах: наприклад, шекспірівську театральну примітку *Exeunt Omnes* (виходять усі) вони трактують чи то як новомодну брутальну лайку, чи то як одного з персонажів, якому “нічого сказати”.

Саме тому, соромлячись містян, герої обирають для репетицій табуйоване місце: у лісі, під дубом, який Шекспір називає Княжим (*Duke's Oak*), а Пратчетт перетворює на Проклятий (*Blasted Oak*): раніше тут збиралися лише чоловіки для проведення архаїчних (і специфічних) магічних ритуалів. Під час бурхливої репетиції танцівники з Ланкру, самі про це не підозрюючи, своїми діями відтворюють прадавній ритуал виклику ельфів: зібрання чоловіків біля Проклятого Дуба (*Blasted Oak*) з танцями довкола вогню, розпивання помияну, пригоди в кущах і таке інше. Саме ця ритуальна дія розриває тканину простору-часу і відкриває портал між світом лісу (ельфів) та світом людей.

Як і в романі “Віщі сестри”, жінкам заборонено з'являтися на сцені, тому їхні ролі виконують чоловіки. Дивуючись, навіщо у п'єсі потрібен лев (як

і ремісники Шекспіра), танцюристи зрештою досягають згоди у тому, що ніхто не прийде дивитися п'єсу, якщо в ній буде, наприклад, віслук. Бачимо, що, попри те, що Пратчетт відмовляється від традиційної комедійної метаморфози (запозиченої Шекспіром в Апулея), коли голова одного з героїв перетворюється на осяччу, він все одно додає в текст алюзію на неї.

П'єса, яку ставлять герої Шекспіра має назву “Коротка п'єса про Пірама й Тізбу, трагедія весела і тривала” (*Most lamentable comedy and most cruel death of Pyramus and Thisby*) у Пратчетта перетворюється на прекрасну історію кохання Королеви Ельфів до смертного чоловіка з гумористичною інтерлюдією про кумедних ремісників (*“beaut-tiful story of the love of the Queen of the Fairies for a mortal man. Plus a hum-our-rus int-ter-lude with Comic Artisans”*). Тут Пратчетт не просто використовує неатрибутований інтертекст, змушуючи своїх героїв виконувати на сцені п'єсу Шекспіра (як у романі “Віщі сестри”), а й відтворює структурну модель “Сну літньої ночі” у назві своєї п'єси. Як і у випадку з “Віщими сестрами”, дослідження гіпертекстуальних зв'язків цього тексту з прототекстом найліпше надається стратегії паралельного прочитання.

Не оминає увагою автор і інші п'єси Шекспіра, залучаючи інтертексти з них у свій текст. Наприклад, під час репетицій, зображаючи лева, танцюристи радять одне одному імітувати поведінку Ланкрських Зворотно-поступальних Лисиць / *Lancre Reciprocating Fox* (*“imitate the action of the and stiffen some sinews while leaving them flexible enough”*). Тут Пратчетт вкотре вдається до неатрибутованої алюзії на історичний часопис “Генріх V”. Саме такі слова використовує король, виголошуючи

войовничу промову перед своїм військом: “*Then imitate the action of the tiger; stiffen the sinews, summon up the blood*” (“*Хай тигром кожен ворогу здається! Напружте м’язи, розпаліте кров, Сховайте вдачу лагідну за люттю*” [28, т. 3, 380]) Пратчетт збагачує цей інтертекст ще й мовною грою з фізичними термінами (усі молоді чарівники в нього захоплюються фізикою), бо, зрештою, з’ясовується, що актор схожий не на зворотно-поступальну лисицю, а на коливального кільцехвостого Оцелота / *oscillating ring-tailed Ocelot*, що б це не означало. Використовуючи наукову термінологію та акцентуючи на комічності ситуації з фізичної точки зору: ані зворотно-поступальний, ані коливальний рух людині неможливо відтворити на сцені, а надто пратчеттівським танцюристам, які лише мріють про виконання кумедного танцю з палицями й відром (*Stick and Bucket dance*).

Іронічне забарвлення має й мотив сну: якщо у Шекспіра — сон має магічну природу: його навіюють на героїв магічні сили (ельфи бризкають їм на повіки соком чарівної квітки), то у романі Пратчетта сон має знижену, філістерську конотацію, бо спричинений алкогольною інтоксикацією: танцюристи просто зловживають традиційним дискосвітнім напоєм — помияном (*scumble*). Більше про помиян читаємо у романах “Морт” (*Mort*) та “Батько Вепр” із підциклу “Смерть”: усі мешканці Дискосвіту п’ють переважно помиян — “найміцніший алкогольний напій від Сто Лата до Вівцескель”. Помиян переганяють із яблук (“*переважно яблук*” [20, 149-151; 17, 168]), він смакує трохи гнилими фруктами, трохи осінніми ранками, і відчайдушно — лежалими дровами. Хоч походження його і видається цілком природним, про нього все ж ходить чимало легенд, пов’язаних, наприклад, зі щурами,

свинцевими кулями, зміїними головами та мертвими вівцями: усе це, звісно ж, брехні і наклепи. Справжню потужність цього напою найкраще пояснює його взаємодія з металом (точніше, те, що помиян його частково розщеплює — як і людські зуби, а ще ним можна чистити ложки). Після бодай одного кухля помияну простому смертному вже неможливо зберігати вертикальне положення (та й взагалі лишатися живим), тому по-справжньому квасити (to quaff) його можуть лише Смерть та його учень Морт: перший — винятково через відсутність нутрощів, другий — бо належить до іншого виміру. Найкращі ліки проти помиянового похмілля можна описати формулою “клин клином”, тож не дивно, що голова від нього болить ще тиждень-два. Саме під дією цього чародійного зілля (оригінальний рецепт помияну належить могутній відьмі Тітуні Огг, загартованій систематичним перехилянням чарочок чогось міцного) полягли славні пратчеттівські танцюристи — тож не дивно, що за цей час вони не завважили б жодних метаморфоз — навіть перетворення голови одного з учасників пиятики на осяччу.

Наступного ранку актори прокидаються з жахливим похміллям і з’ясовують, що помиян подіяв настільки сильно, що стався розрив у просторово-часовому континуумі. Актори мають надію на те, що чари Дуба подіяли й минуло сто років, і не доведеться повертатися додому, до войовничих дружин та надокучливих дітей. Однак насправді їхній сон виявляється не таким магічним, як у комедії Шекспіра. Однак втручання потойбічних сил усе ж відбулося: один з акторів, Джейсон Огг, “пам’ятає, що бачив сни”, в яких із ним розмовляв хтось далекий і майже нечутний — ельфи, вихідці з іншого виміру, яких уже не стримують захисні залізні камені. Як і в Шекспіра, сон робить героїв безпорадними і вразливими, тож саме у снах ельфи втручаються в людську свідомість.

Споглядаючи кумедну простацьку інтермедію, герої “Сну літньої ночі”, Іпполіта та Тезей, обговорюють силу і важливість уяви для сприйняття художнього твору: і якщо в комедії Шекспіра уява допомагає забути про недолугість простацької гри, то у тексті Пратчетта вона стає рушійною силою конфлікту між ельфами та людьми. Позаяк ельфи, як і їхня магія, існують лише у забобонній свідомості, живлячись людськими думками про власну меншовартість та самоприниженням, відьма Маґрат, вийшовши на герць із Королевою Ельфів, наважується кинути виклик традиційній уяві, модифікувати її.

Розкриває Пратчетт також і лінію ельфійських короля та королеви Тітанії та Оберона. У п’єсі вони тимчасово посварилися. Водночас, незгода між володарями згубно впливає на гармонію світу та природних явищ: з моря приходять шкідливі тумани, ріки виходять із берегів, постійно падають холодні дощі, врожаї псуються, троянди вкриваються памороззю, а люди і худоба — на межі виживання. Пори року хаотично змінюють одна одну, і ніхто не встигає завважити, коли це стається. У романі Пратчетта поява у світі людей ельфів теж супроводжується снігом і холодом: безжальні і байдужі до болю і страждань створіння несуть із собою холод страху. Кожна згадка їхніх табуйованих імен — пані та панове (lords and ladies) разом із холодним вітром нагадує про загрозу втручання з інших вимірів. На відміну від тимчасового, дріб’язкового конфлікту Тітанії та Оберона у Шекспіра, ельф та ельфійка Пратчетта “терпіти одне одного не можуть”, і, за словами Тітуні Огг, їхній шлюб давно можна вважати цивільним (“*Well, he’s her husband, after all. He can’t stand her. It’s what you might call an open marriage*”).

Король та Королева живуть у різних просторах, за різними законами. Тому згадка про повернення Королеви в Дискосвіт лише розлючує Короля, хоча водночас він не хоче втручатися в природний плин подій. Однак войовнича Тітуня Огг погрожує розрити пагорб, в якому він живе, ба більше — знищити ілюзію існування ельфів у головах людей (дискосвітні відьми володіють головологією — *headology* — і здатні втручатися в людську свідомість і змінювати її на власний розсуд). Тому Король має виконати одну з функцій чарівної казки і відновити верховну справедливість. Не маючи вибору, він вирушає на допомогу відьмі Маграт Часник, коли вона вже в подібі амазонки й обладунках Королеви Інсі (*Queen Ynci*) майже здолала Королеву, бо змогла змінити свої думки. Допомагають перемогти її саме слова з комедії Шекспіра: “*Well met by moonlight*” [44], які Король шепоче їй на вухо. Ці слова почула лише Маграт, котра саме стояла поблизу. Згодом у її інтерпретації це звучало як “щось там про зустріч при місячному сяйві” (*something about meeting by moonlight*). Цікаво, що саме місячне сяйво (*moonlight*) знаменує появу ельфів (ніч — пора їхньої сили). Це так і улюблена пора доби відьми Маграт: в іншому романі підциклу “Відьми”, “Віщі сестри”, вона призначає відьмам зустрічі опівночі, при сяйві місяця. Однак місяць припиняє їй подобатися після втручання в Дискосвіт ельфів: після цього темрява і місячне сяйво означає загрозу — адже ніколи не знаєш, що ця темрява в собі ховає.

Цю ніч, сповнену загрози невідомого, Пратчетт описує так: це була темна ніч; цю темряву важко було б пояснити простою відсутністю місяця чи зірок: це була темрява, яка з’явилася тут невідомо звідки, вона була

такою густою і щільною, що, затиснувши повітря в кулаці, можна було би вичавити звідти ніч. *“Ти втрутилася у п’єсу, — сказала Бабуня. Гадаю, ти просто не усвідомлюєш, що зробила. П’єси і книги... за цими дурничками треба пильнувати, інакше це все обернеться проти тебе: я серйозно. Вона приязно кивнула розмальованому синьою фарбою ельфа у зле вичиненій шкурі. “Правда ж, Горошку?”* (переклад І. П.) Тут Пратчетт очевидно вказує на зв’язок свого тексту з п’єсою Шекспіра, втягуючи читача у власну інтертекстуальну гру: насправді ельфа-прислужника королеви звать зовсім інакше, тож її обурює ім’я, яке використовує Бабуня. Однак та кориться законам зовсім іншого тексту і відступати не збирається, бо має на меті розгнівати королеву: бо саме Горошком (*Peasblossom*) звать ельфа-слугу в комедії “Сон літньої ночі”.

З’являється на сторінках романів і безліч шекспірівських ремінісценцій (як мимовільних, так і свідомих) на рівні композиції, мотивів, сюжетів, образів та стилістики: зокрема, необхідно відтворити атмосферу часу, культурного середовища, провести полеміку, вдатися до пародіювання вже написаного тексту. Наприклад, королева Гертруда в “Гамлеті” знає мову квітів і часто використовує їхні назви (як народні, так і наукові): у часи Шекспіра цими знаннями володіли більшість жінок. Так само робить і пратчеттівська відьма Маґрат, котра, збираючи квіти, лікувальні трави та чаклунське зілля, співає і розмовляє з ними, як і Офелія. Також Маґрат постійно призначає своїм посестрам зустрічі при сяйві місяця (*by moonlight*), це її улюблена пора; згадка про це — алюзія на комедію Шекспіра “Сон літньої ночі”, де король ельфів Оберон обіцяє зустрітися зі своєю дружиною, “гордою” Тітанією теж при місячному сяйві, коли вона стане “покірнішою” і покине свої примхи.

Висновки

Отож, використовуючи інтертекстуальний інструментарій у найрізноманітніших його виявах, Т. Пратчетт свідомо прагне досягнути атмосфери текстуальної багатовимірності, сконструйованості, відтворюючи в циклі “Дискосвіт” (в оригінальний або модифікований спосіб) структурні сюжетні моделі та елементи п’єс В. Шекспіра. Така авторська стратегія не лише викликає в реципієнта насолоду від упізнавання класичних текстів та повторного, оновленого переживання пов’язаних із цими текстами досвідів, а й за допомогою імпліцитної та експліцитної присутності різноманітних за жанрами і стилями текстів створює ефект цілковитого занурення у художній простір циклу.

Інтертекстуальність стає у Т. Пратчетта не лише інструментом міжтекстової поліфонії, а ще й потужним інструментом для конструювання нового простору значень, багатовимірного простору, в якому сперечаються і змагаються одне з одним різні види письма. [CA] Відтворюючи у “Дискосвіті” добре відомі читачам сюжети, розгортаючи шекспірівські метафори та модифікуючи їх, автор апелює до створеного ним самим концепту “white knowledge” — апріорного знання, тримаючи читача в постійному очікуванні наступної стадії розпізнавання.

Герої Т. Пратчетта знають про інтертекстуальну природу реальності: так, герой роману “Віщі сестри”, блазень Веренс знає, що слова живуть власним життям і здатні змінювати світ [19, 196]; чаклунка Ліліт у романі “Відьми закордоном” використовує свої знання з морфології чарівних казок [22] задля маніпулювання реальністю, а троє відьом керують реальністю, вміло поєднуючи між собою різні тексти. Автор створює

окремі простори інтертекстуальності всередині Дискосвіту: простір бібліотеки, в якому час гнучкий, а всі книги постійно вступають у зв'язки з іншими книгами, вже написаними чи ще не написаними, та простір театру “Дискум”, який не просто має формальну та змістову подібність до театру “Глобус”, а й який заново конструює та актуалізує комедії, трагедії та історичні хроніки В. Шекспіра. Ба більше, всередині цього простору функціонують навіть два образи-втілення самого Шекспіра: харизматичний директор Ольсен Вітолер, який репрезентує Шекспіра-менеджера, та геніальний драматург Г'юл, котрий уособлює Шекспіра-драматурга. Постать останнього, поєднуючи у своїх п'єсах-колажах еkleктичні елементи (трагедії про зради і вбивства та котів на роliках), дає привід стверджувати, що Шекспір-драматург має риси ще й самого Т. Пратчетта.

Використавши інтертекстуальний підхід Ж. Женетта, розмежовуємо у романах серії “Дискосвіт” явища **власне інтертекстуальності** (наприклад, алюзії на історичні хроніки В. Шекспіра у п'єсах “Дискуму”), **паратекстуальності** (посилання у позатекстових елементах — назві роману “Віщі сестри” та примітках до роману “Пані та панове” на їхні прототексти: трагедію “Макбет” та комедію “Сон літньої ночі” відповідно), **метатекстуальності** (роман “Віщі сестри” та п'єса всередині нього як коментар до трагедій “Макбет” та “Гамлет”) та **гіпертекстуальності** (роман “Віщі сестри” як багаторівнева пародія на трагедію “Макбет”); відтак, переконуємося, що, як і зазначає теоретик, ці явища є взаємопов'язаними і взаємопроникними, а також постійно взаємодіють між собою всередині глобального явища транстекстуальності. Така інтертекстуальна взаємодія є процесом

глобальної комунікації з прототекстами, тож аналіз текстів Т. Пратчетта і розпізнавання в ньому шекспірівських слідів теж актуалізує класичні тексти, розширює простір їхніх значень у пародійних, діалогічних та взаємозаперечних відношеннях.

Досліджуючи Західний Канон, Г. Блум зазначає, що саме завдяки сильним персонажам, котрі здатні змінюватися, В. Шекспір отримав центральне місце у літературному каноні. Показуючи мутації людської психіки, змальовуючи персонажів, які вслуховуються в себе, Шекспір стає великим інноватором, адже його герої вміють промовляти самі до себе. [6, 56-57]. Саме такими є й більшість героїв Т. Пратчетта, а використання автором різних інтертекстуальних елементів та навіть поява двох персонажів, наділених рисами Шекспіра не лише не заперечує літературну традицію прототекстів, а й навпаки продовжує її, актуалізує “вічні” сюжети, збагачує їх новими деталями та, вступаючи у глобальний діалог із прототекстами, залишає безмежний і надзвичайно продуктивний простір для літературознавчих досліджень.

Список використаної літератури

1. Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. СПб., 1999. — 443 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.
3. Барт Р. S/Z. — М. : РИК “Культура”, Издательство “Ad Marginem”, 1994. — 303 с.
4. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М. : Рипол Классик, 1979. — 444 с.
5. Біблія або книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту: із мови давньоєврейської й грецької на українську наново перекладена / пер. І. Огієнко. — К. : Українське біблійне товариство, 1992. — 1255 с.
6. Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. — К. : Факт, 2007. — 720 с.
7. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з фр. В. Ховхун. — К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. — 230 с.
8. Гатчеон Л. Іронія, ностальгія і постмодерн / Лінда Гатчеон. Іронія: збірник статей / [упорядники О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська]. — Л. : Літопис: 169-186 с.
9. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. — М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. — 944 с.
10. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. Мар'яни Гірняк. — Л. : Літопис, 2004. — 652 с.
11. Керлот Х. Э. Словарь символов. — М.: «REFL-book», 1994. — 608 с.

12. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог, роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с франц., сост., вступ. ст. Г. Косикова. — М. : ИГ Прогресс, 2000. — с. 427-457.
13. Ле Гофф Ж. Середньовічна уява. Переклад з франц. Ярема Кравця. — Л. : Літопис, 2007. — 350 с.
14. Лотман Ю. Текст как семиотическая проблема : Статьи по семиотике и топологии культуры [Електронний ресурс] / Юрій Лотман — Режим доступу до ресурсу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/14.php.
15. Лотман Ю. Текст у тексті. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. — Л. : Літопис, 1996. — 434 с.
16. Налимов В. Вероятностная модель языка. — М. : Наука, 1979. — 303 с.
17. Пратчетт Т. Батько Вепр : роман / пер. з англ. Анастасії Коник. — Л. : Видавництво Старого Лева, 2019. — 408 с.
18. Пратчетт Т. Варта! Варта! : роман / пер. з англ. Ірини Серебрякової, Анастасії Коник. — Л. : Видавництво Старого Лева, 2019. — 416 с.
19. Пратчетт Т. Віщі сестри: роман / пер. з англ. Олександра Михельсона. — Л. : Видавництво Старого Лева, 2018. — 384 с.
20. Пратчетт Т. Морт : роман / пер. з англ. Ольги Любарської. — Л. : Видавництво Старого Лева, 2018. — 304 с.
21. Пратчетт Т. Чаротворці : роман / пер. з англ. Анастасії Коник. — Л. : Видавництво Старого Лева, 2019. — 344 с.

22. Пропп В. Морфология волшебной сказки: Исторические корни волшебной сказки. М. : Лабиринт, 1998. — 512 с.
23. Схема Дискосвіту [Електронний ресурс] — Режим доступу до ресурсу: https://starylev.com.ua/files/blog/discworld_scheme_new.jpg.
24. Тресиддер Д. Словарь символов [Електронний ресурс] / Джек Тресиддер — Режим доступу до ресурсу: <http://tululu.org/read81309/>.
25. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / пер. с английского А. Е. Майкалара. — М. : КРОН-ПРЕСС. — 656 с.
26. Чернова А. Все краски мира, кроме желтой. — М. : Искусство, 1987. — 220 с.
27. Эко У. Заметки на полях «Имени розы. СПб. : Симпозиум, 2007. — 92 с.
28. Шекспір В. Твори в шести томах. — К. : Дніпро, 1985.
29. Barthes R. The Death of the Author [Електронний ресурс] / Roland Barthes. — Режим доступу до ресурсу: <http://artsites.ucsc.edu/faculty/Gustafson/FILM%20162.W10/readings/barthes.death.pdf>.
30. Bryant C. Postmodern Parody In The Discworld Novels of Terry Pratchett [Електронний ресурс] / C. Bryant. — Режим доступу до ресурсу: <http://www.lspace.org/books/analysis/christopher-bryant.html#>
31. Croft, J. B. Discworld and the Disciplines: Critical Approaches to the Terry Pratchett Works. (2018): 238-242.
32. Haberer A. Intertextuality in Theory and Practice [Електронний ресурс] / Adolphe Haberer. — Режим доступу до ресурсу: <http://www.leidykla.eu/fileadmin/Literatura/49-5/str6.pdf>.
33. Hutcheon L. A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction. — New York and London: Routledge, 2002. — 268 p.

34. Nora, Pierre. Between memory and history: Les lieux de mémoire. Representations (1989): 7-24.
35. Pratchett, Terry, Ian Stewart, and Jack Sidney Cohen. The science of Discworld: the globe. Vol. 2. Random House, 2003. — 368 p.
36. Pratchett T. Equal Rites [Электронный ресурс] / Terry Pratchett — Режим доступа до ресурсу: <https://epublib.info/equal-rites-discworld-novel-3-terry-pratchett/>.
37. Pratchett T. Feet of Clay. [Электронный ресурс] / Terry Pratchett — Режим доступа до ресурсу: <https://epublib.info/feet-of-clay-discworld-novel-19-discworld-series-by-terry-pratchett/>
38. Pratchett T. Guards! Guards! [Электронный ресурс] / Terry Pratchett — Режим доступа до ресурсу: <https://epublib.info/guards-guards-discworld-novel-8-by-terry-pratchett/>
39. Pratchett T. Lords and Ladies. [Электронный ресурс] / Terry Pratchett — Режим доступа до ресурсу: <https://epublib.info/lords-ladies-discworld-novel-14-terry-pratchett/>
40. Pratchett T. Mort. [Электронный ресурс] / Terry Pratchett — Режим доступа до ресурсу: <https://epublib.info/mort-discworld-novel-5-terry-pratchett/>
41. Pratchett T. The Sourcery. [Электронный ресурс] / Terry Pratchett — Режим доступа до ресурсу: <https://epublib.info/sourcery-discworld-novel-5-terry-pratchett/>
42. Pratchett T. Witches Abroad [Электронный ресурс] / Terry Pratchett — Режим доступа до ресурсу: <https://epublib.info/witches-abroad-discworld-novel-12-by-terry-pratche>

43. Pratchett T. Wyrd Sisters [Электронный ресурс] / Terry Pratchett — Режим доступа до ресурсу: <https://epublib.info/wyrd-sisters-discworld-novel-6-terry-pratchett/>.
44. Shakespeare W. A Midsummer Night's Dream [Электронный ресурс] / William Shakespeare. — Режим доступа до ресурсу: <http://shakespeare.mit.edu/midsummer/full.html>.
45. Shakespeare W. Henry V [Электронный ресурс] / William Shakespeare. — Режим доступа до ресурсу: <http://shakespeare.mit.edu/henryv/full.html>
46. Shakespeare W. Love's Labour Lost [Электронный ресурс] / William Shakespeare. — Режим доступа до ресурсу: <http://shakespeare.mit.edu/lll/full.html>
47. Shakespeare W. Macbeth [Электронный ресурс] / William Shakespeare. — Режим доступа до ресурсу: <http://shakespeare.mit.edu/macbeth/full.html>
48. Shakespeare W. Othello [Электронный ресурс] / William Shakespeare. — Режим доступа до ресурсу: <http://shakespeare.mit.edu/othello/full.html>
49. The Annotated Pratchett [Электронный ресурс]. — 1996. — Режим доступа до ресурсу: <https://www.lspace.org/books/apf/>.
50. Tolkien J. On Fairy Stories [Электронный ресурс] / John Ronald Reuel Tolkien. — Режим доступа до ресурсу: <http://brainstorm-services.com/wcu-2005/pdf/fairystories-tolkien.pdf>.
51. Washington, L., & Pyykkonen, C. Secrets of The Wee Free Men and Discworld: The Myths and Legends of Terry Pratchett's Multiverse. — N.Y : St. Martin's Griffin, 2011.

52. Words from the Master [Электронный ресурс]. — Режим доступа до ресурсу: <https://www.lspace.org/books/apf/words-from-the-master.html>.
53. Vulgata [Электронный ресурс]. — Режим доступа до ресурсу: <http://www.drbo.org/lvb/chapter/21100.htm>.