

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. Астафьева»

*На правах рукописи*

Щукина Марина Сергеевна

РЕЦЕПЦИЯ ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ДАТСКИЙ» В  
ПЬЕСАХ ЕВРОПЕЙСКИХ ДРАМАТУРГОВ  
ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья  
(европейская литература)

Диссертация на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель –

доктор филологических наук, профессор  
Воропанова Марианна Ивановна

кандидат филологических наук, доцент  
Липнягова Светлана Геннадьевна

Красноярск – 2021

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1. РОЛЬ ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ДАТСКИЙ» В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ.....	23
1.1 Трагедия о принце Гамлете в контексте ренессансной гуманистической мысли.....	24
1.2 Образ Гамлета как художественная репрезентация кризисных периодов новоевропейской гуманистической мысли.....	29
1.3 Ренессансная модель гуманизма при деконструкции образа Гамлета в европейской литературе XX века.....	37
2. СВОЕОБРАЗИЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ШЕКСПИРОВСКОЙ ТРАГЕДИИ О ПРИНЦЕ ГАМЛЕТЕ В ПЬЕСЕ Т. СТОППАРДА «РОЗЕНКРАНЦ И ГИЛЬДЕНСТЕРН МЕРТВЫ».....	50
2.1 Раскрытие жизненной позиции Розенкранца и Гильденстерна в пьесе Т. Стоппарда.....	50
2.2 Предназначение образов персонажей-актеров в пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» .....	63
2.3 Образ шекспировского Гамлета в пьесе Т. Стоппарда.....	69
3. РЕЦЕПЦИЯ ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ДАТСКИЙ» В ПЬЕСЕ Н. ЙОРДАНОВА «УБИЙСТВО ГОНЗАГО».....	74
3.1 Роль персонажей-актеров в пьесе Н. Йорданова.....	74
3.2 Переосмысление шекспировских образов-персонажей в пьесе «Убийство Гонзаго».....	85
4. СПЕЦИФИКА ВОСПРИЯТИЯ ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА О ПРИНЦЕ ДАТСКОМ В ПЬЕСЕ Т. АХТМАН «ОФЕЛИЯ, ГЕРТРУДА, ДАНИЯ И ДРУГИЕ».....	95
4.1 Особенности переосмысления шекспировских образов Офелии, Гертруды и Дании в пьесе Т. Ахтман.....	95
4.2 Театральность пьесы «Офелия, Гертруда, Дания и другие».....	104
4.3 Интерпретация второстепенных образов-персонажей пьесы Т. Ахтман.....	111
5. ТРАНСФОРМАЦИЯ СЮЖЕТА О ПРИНЦЕ ДАТСКОМ В ПЬЕСЕ А.НИКОЛАИ «ГАМЛЕТ В ОСТРОМ СОУСЕ».....	119
5.1 Кухня как модель современного мира в пьесе А. Николаи.....	119
5.2 Трактовка шекспировских образов-персонажей в пьесе «Гамлет в остром соусе».....	127
6. ТРАГИКОМЕДИЯ Я. ГЛОВАЦКОГО «ФОРТИНБРАС СПИЛСЯ» КАК ПРИМЕР ПОЛЬСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ВАРИАНТА ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ПРЕЦЕДЕНТНОГО ТЕКСТА.....	138
6.1 «Фортинбрас спился» как политическая метафора.....	138
6.2 Фортинбрас как главный герой пьесы Я. Гловацкого.....	151
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	161
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	171
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	187

## ВВЕДЕНИЕ

Есть художественные произведения, органично вписывающиеся в культурное самосознание национальной палитры мира. Их называют «ядерными», «сильными» (В.Н. Топоров, Г.В. Денисова, Н.А. Кузьмина), их сюжеты – «бродячими», «странствующими» (А.Н. Веселовский), а образы – вневременными, «вековыми» (И.М. Нусинов), «вечными» (Вал. А. Луков, Вл. А. Луков). Трагедия У. Шекспира «Гамлет, принц Датский» относится к таким энергоемким, смыслопорождающим текстам, на протяжении веков аккумулирующим вокруг себя внимание не только читателей, но и художников слова, литературных критиков, философов и ученых, актеров, театральных деятелей, кинорежиссеров.

Непреходящий интерес к шекспировской трагедии объясняется ее универсальностью, способностью в зависимости от индивидуального авторского наполнения, времени и места своего воплощения вмещать в себя новые смыслы, призванные ставить и разрешать вопросы вневременного характера: «Может быть, именно в том и гениальность "Гамлета", что можно смотреться в него, как в зеркало» [Котт 2011: 12].

Искусство XX века не стало исключением, напротив, пристальное внимание к трагедии У. Шекспира связано с ее особой ролью в европейской<sup>1</sup> культуре XX века. Обращение к «Гамлету» обусловлено характерной для прошлого столетия атмосферой конца времен, распада связей [Приходько 2013], послужившей предверием мировоззренческого перелома, связанного с необходимостью пересмотра того образа Человека<sup>2</sup>, который был в основе ренессансной модели

---

<sup>1</sup> В тексте диссертационного исследования автор обращается и к отечественной литературе и культуре в целом, которая, несмотря на свою уникальность и самобытность, сопричастна европейской.

<sup>2</sup> Согласно мнению проф. К.А. Сергеева («Ренессансные основания антропоцентризма»), под ренессансным гуманизмом понимается та форма гуманизма, в основе которой – самовосприятие человека как микрокосма, малой вселенной, по образу которой устроено мироздание.

гуманизма, художественным воплощением кризиса которой традиционно считалась трагедия «Гамлет, принц Датский» и её центральный герой.

В европейской литературе последней трети XX века формируется уникальное, на наш взгляд, «гамлетовское» текстовое пространство, представленное произведениями «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» («*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*», 1967) Т. Стоппарда (*Tom Stoppard*), «После Гамлета» («*Po Hamlecie*», 1981) Е. Журека (*Jerzy Żurek*), «Фортинбрас спился» («*Fortynbras się upił*», 1983) Я. Гловацкого (*Janusz Głowacki*), «Гамлет в остром соусе» («*Amleto in salsa piccante*», 1987) А. Николаи (*Aldo Nicolaj*), «Убийство Гонзаго» («*Убийството на Гонзаго*», 1987) Н. Йорданова (*Недялко Йорданов*), «Фортинбрас» («*Fortinbras*», 1991) Л. Блессинга (*Lee Blessing*), «Размышления Офелии» («*Ophelia thinks harder*», 1994) Ж. Беттс (*Jean Betts*), «Офелия, Гертруда, Дания и другие» (2000) Т. Ахтман, «Гертруда и Клавдий» («*Gertrude and Claudius*», 2000) Дж. Апдайка (*John Updike*) и некоторые другие. В центре внимания перечисленных произведений оказываются второстепенные, а в отдельных случаях – эпизодические персонажи трагедии «Гамлет, принц Датский», что позволяет реинтерпретировать претекст, разрушить каноны, связанные с его восприятием, подвергнуть деконструкции образ Гамлета.

Следовательно, возникает **противоречие** между устоявшейся общеевропейской культурной традицией осмысления образа шекспировского Гамлета как единственного героя трагедии, способного на борьбу со злом за справедливое и гуманное мироустройство, и новой рецепцией шекспировских образов трагедии «Гамлет, принц Датский», сложившейся в европейской литературе последней трети XX века, открывшей самостоятельную значимость второстепенных персонажей трагедии У. Шекспира и поставившей под сомнение ренессансную модель гуманизма и соответствующий ей образ Человека.

В рамках данного диссертационного исследования рассматриваются пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» британского драматурга Т. Стоппарда, «Убийство Гонзаго» болгарского поэта и писателя Н. Йорданова, «Офелия, Гертруда, Дания и другие» украинской писательницы Т. Ахтман, «Фортинбрас

спился» польского драматурга Я. Гловацкого и «Гамлет в остром соусе» итальянского драматурга А. Николаи. В выборе художественного материала для исследования мы руководствовались близостью фабульных основ и образных систем анализируемых пьес, опирающихся на трагедию «Гамлет, принц Датский»; повторяемостью мотивов, заимствованных из трагедии У. Шекспира; единством модальной установки на изображение кризиса и вырождения гуманизма ренессансного типа и созданной им концепции человека; общностью способов языкового кодирования, а также сходством построения пьес с иной, чем в претексте, «точки зрения»<sup>3</sup>. Немаловажным фактором стала и общность родовой принадлежности произведений, обусловленная драматической природой шекспировской трагедии. Кроме того, учитывая национальную специфику анализируемых пьес, мы рассматриваем их как примеры европейской драматургии, что обусловлено ренессансной моделью гуманизма, лежащей в основе европейской культуры в целом, а также тенденцией глобализации во всех сферах человеческой жизни.

**Объектом исследования** выступает художественная рецепция трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц Датский», представленная в пьесах: «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда, «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова, «Офелия, Гертруда, Дания и другие» Т. Ахтман, «Фортинбрас спился» Я. Гловацкого, «Гамлет в остром соусе» А. Николаи. **Предметом** – особенности репрезентации ренессансной модели гуманизма и соответствующей ей концепции человека в обозначенных пьесах.

**Актуальность исследования** определяется проблематичностью современного положения гуманистических принципов в европейской культуре; нечеткостью, вариативностью понятия «гуманизм» в гуманитарных науках; интересом компаративистики к феномену диалога в литературе и культуре, а также пристальным вниманием современного литературоведения к прецедентным текстам, аккумулирующим сверхтекстовые образования.

---

<sup>3</sup> Успенский, Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.

**Степень изученности проблемы.** Проблемам рецепции шекспировского творчества, в том числе трагедии «Гамлет, принц Датский», в отечественном и зарубежном литературоведении посвящено большое количество исследований, что свидетельствует о непреходящей актуальности, диалогичности и необъятности идейно-художественного потенциала шекспировского творчества, прочно вошедшего в национальное самосознание самых разных народов мира. Так, **рецепции шекспировского творчества** в отечественной литературе посвящены работы М.П. Алексеева, М.Е. Елизаровой, Ю.Д. Левина, М.И. Воропановой, Вл. А. Лукова, Н.В. Захарова, В.Б. Шаминой<sup>4</sup>, Е.С. Демичевой, Б.Н. Гайдина, А.В. Бартошевича и других.

**Особенности восприятия творчества У. Шекспира различными национальными литературами**, в том числе и художественные интерпретации шекспировских тем, сюжетов, образов и мотивов, освящены в целом ряде отечественных и зарубежных исследований, среди которых: сборники научных статей<sup>5</sup>, работы Н.А. Модестовой, В. Филипова, М.И. Воропановой, Е.А. Варламовой<sup>6</sup>, С.Г. Колпаковой, Ф. Сиони (*Fernando Cioni*), И. Макарик (*Irena Makaryk*), Д. Прайса (*Joseph Price*) и многие другие.

Непосредственный интерес для нашего исследования представляют работы Ю.Г. Фридштейна, В.В. Халипова, О.В. Степановой, Н.В. Захарова, Б.Н. Гайдина, В.Е. Беляевой, А. Истерлинг (*Anna Easterling*), П. Делани (*Paul Delaney*), рассматривающих **особенности поэтики творчества Т. Стоппарда**, в том числе и пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», раскрывающих интертекстуальную основу «шекспировских» пьес драматурга, а также указывающих на театральность как один из основных принципов построения

---

<sup>4</sup> Например, см.: Шамина, В.Б. Новорусская Гамлетиада / В.Б. Шамина // Современная российская драма: материалы Международной научной конференции. – Казань: Школа, 2008. – С. 125–135.

<sup>5</sup> Шекспир в мировой литературе: сб. ст. / ред. Б.Г. Реизов. – М.-Л.: Художественная литература, 1964. – 383 с.; Шекспир и мировая литература // Междунар. науч. конф.: тез. докл. / отв. ред. Л.Д. Богдецкая и др. – Бишкек: Кырг. гос. унт., 1993. – 58 с. и другие.

<sup>6</sup> Варламова, Е.А. Преломление шекспировской традиции в творчестве Бальзака: «Отец Горио» и «Король Лир»: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец.10.01.03 / Е.А. Варламова. – М., 2003. – 20 с.

драматических произведений Т. Стоппарда. Важную роль сыграли интервью и статья Я. Гловацкого, в которых он рассказывает об истоках своего творчества, о своей художественной манере письма и размышляет о непреходящей актуальности, вневременном и транснациональном характере трагедии «Гамлет, принц Датский», о собственном восприятии шекспировского произведения. Большое значение для диссертационной работы имеют труды К. Куявиньска-Кортни (*Krystyna Kujawińska-Courtney*) и К.К. Уильямс (*Katarzyna Kwapisz Williams*), в которых рассмотрен процесс освоения шекспировского гения польской национальной культурой, проанализированы особенности восприятия, осмысления и интерпретации шекспировского творчества в польской культуре и литературе, в частности в период польского романтизма, а также дан подробный обзор художественных произведений, интертекстуально опирающихся на трагедию «Гамлет, принц Датский».

**Проблемы ренессансного гуманизма как почвы**, на которой выросло шекспировское творчество, освящены в трудах А.А. Смирнова, Б.И. Пуришев, М.М. Морозова, Л.Е. Пинского, А.А. Аникста, А.Н. Горбунова и других. Природе европейского гуманизма, его классической ренессансной форме, а также современному состоянию посвящены работы Н.А. Бердяева, Х. Ортеги-и-Гассета (*Jose Ortega y Gasset*), Э. Гуссерля (*Edmund Husserl*), Э. Кассирера (*Ernst Cassirer*), Э. Фромма (*Erich Fromm*), А.Х. Горфункеля, А.Ф. Лосева, Л.М. Брагиной, В.И. Рутенбурга, Н.И. Балашова, Л.М. Баткина, К.А. Сергеева и других. О кризисных периодах существования европейского гуманизма (в частности, в контексте проблемы кризиса европейской культуры, антропологического кризиса) написаны исследования Т. Адорно (*Theodor Adorno*), С.Л. Франка, М.К. Мамардашвили, В.А. Лекторского, И.Т. Фролова, С.С. Хоружего, П.С. Гуревича, Н.Н. Лысенко и других.

**Теоретические** разработки и положения диссертации опираются на работы, посвященные общим и частным вопросам **теории литературы** М.М. Бахтина, **семиотике** культуры, искусства и литературы Б.А. Успенского, Ю.М. Лотмана, Р. Барта (*Roland Barthes*), **теории рецептивной эстетики** Р. Ингардена (*Roman*

*Ingarden*), В. Изера (*Wolfgang Iser*);), Г. Яусса (*Hans Jauss*) и **типологии рецепции** Е.В. Абрамовских, С.Е. Трунина, М.С. Слоистойой (Дроздовой) и других. Важные теоретические положения содержатся в работах по **теории драмы** В.Е. Хализева, Л. Абеля (*Lionel Abel*), Р. Хорнби (*Richard Hornby*) и других, **по теории интертекстуальности** и иным видам межтекстовых связей Ю. Кристевой, Р. Барта, Н.А. Фатеевой, Ж. Женетта (*Gérard Genette*) и других, **теории сверткестов** В.Н. Топорова, Н.Е. Меднис, А.Г. Лошакова, а также исследования Вл. А. Лукова, Н.В. Захарова, Б.Н. Гайдина, касающиеся таких культурных феноменов, как шекспиризация и неошекспиризация, гамлетизация и неогамлетизация.

**Цель исследования** состоит в определении своеобразия репрезентации ренессансной модели гуманизма в пьесах современных европейских драматургов: Т. Стоппарда, Н. Йорданова, Т. Ахтман, Я. Гловацкоггои А. Николаи. Поставленная цель определила решение следующих **исследовательских задач**:

1) обозначить основные тенденции в восприятии и переосмыслении трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц Датский» и её центрального образа-персонажа как художественного воплощения кризиса ренессансной модели гуманизма и соответствующей ей концепции человека в европейской литературе XVII–XX веков;

2) сравнить два наиболее выразительных кризисных периода для ренессансной модели гуманизма, первый из которых определил появление шекспировского образа Гамлета, второй – альтернативного ему персонажа в европейской драматургии последней трети XX века;

3) охарактеризовать особенности рецепции шекспировской трагедии о принце Гамлете в анализируемых пьесах современных европейских драматургов на композиционном, образно-мотивном и идейном уровнях художественного текста;

4) в результате сравнительно-сопоставительного анализа пьес Т. Стоппарда, Н. Йорданова, Т. Ахтман, Я. Гловацкогго и А. Николаи между собой и с трагедией У. Шекспира раскрыть своеобразие художественного воплощения



ренессансной гуманистической концепции человека в каждой из них, а также в их сверхтекстовом единстве;

5) рассмотреть возможность закрепления за совокупностью исследуемых художественных текстов определения «гамлетовского текста» европейской драматургии последней трети XX века.

**Гипотеза исследования** базируется на предположении о децентрации, девальвации, десакрализации, дегуманизации образа Гамлета, а соответственно, и ренессансной модели гуманизма в европейской драматургии последней трети XX века.

**Методология** исследования включает как общенаучные, так и дисциплинарные подходы: методы синхронического и диахронического исследования, сравнительно-исторический метод, метод рецептивной эстетики, мотивный и интертекстуальный анализ.

Идея диалогичности искусства, в частности литературы, доминирующая в последней трети прошлого века, нашла теоретическое обоснование в трудах М.М. Бахтина [Бахтин 1963, 1979]. Согласно которым существование художественного произведения в «большом времени», его непреходящая значимость обусловлены, с одной стороны, включенностью в современный ему культурный контекст, с другой – открытостью произведения для «диалога» как с прошлыми эпохами, так и с будущими [Бахтин 1979].

Художественное произведение рассматривается М.М. Бахтиным как коммуникативное событие, в котором автор выступает в качестве направляющей читателя инстанции, а читатель за счет активности и творческого характера понимания – инстанции, «восполняющей» художественное произведение [Бахтин 1979]. Благодаря восполняющему характеру читательского восприятия литературное произведение не только обретает свою художественную завершенность, но получает продолжение в «большом времени», обнаруживая с каждой последующей интерпретацией новые смыслы [Бахтин 1979]. Таким образом, читатель как носитель творческого понимания, по словам М.М. Бахтина, «продолжает творчество, умножает художественное богатство человечества»

[Бахтин 1979: 346].

Идеи М.М. Бахтина, касающиеся диалогического восприятия<sup>7</sup> литературы, оказали влияние на развитие историко-функционального метода изучения художественного произведения, основные идеи которого изложены в работах М.Б. Храпченко [Храпченко 1976, 1977, 1981]. Предметом историко-функционального изучения литературы является ее «историческое бытие» и идейно-эстетическое влияние на читателя, а также условия восприятия и понимания художественного произведения реципиентом [Храпченко 1981]. Интерпретации художественного произведения с точки зрения историко-функционального подхода зависят от социальной, национальной принадлежности реципиента, его эстетической, ценностной и прочих ориентаций, а также и от окружающего его историко-культурного контекста [Храпченко 1981].

Внимание к социально-эстетической жизни художественного произведения в исторической перспективе отчасти сближает историко-функциональный подход в отечественном литературоведении с западной теорией художественной рецепции, ставшей важной вехой в теоретическом осмыслении диалогических отношений между автором и читателем в процессе художественного творчества. Так, по мнению одного из основоположников Констанцкой школы рецептивной эстетики Г. Яусса, при анализе художественного произведения необходимо учитывать социально-исторические условия его бытования [Яусс 1995].

Теоретические положения рецептивной эстетики берут начало в герменевтике, базирующейся на «философии жизни» В. Дильтея (*W. Dilthey*) и феноменологии Э. Гуссерля, а также на идеях пражского структурализма, русской «формальной школы» и социологии литературы [Дранов 2004: 350]. В основе методологического подхода рецептивной эстетики лежит идея о возможности полного воплощения идейно-эстетического потенциала произведения исключительно в процессе коммуникативного контакта художественного текста с

---

<sup>7</sup> Абромовских В.Е. в дис. исследовании «Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема (на материале дописываний незаконченных отрывков А.С.Пушкина)» уточняет значение понятия «восприятие» у М.М. Бахтина и В.И. Тюпы как конституирование художественного целого произведения в коммуникативном событии.

читателем. При этом важен и обратный процесс воздействия читателя на произведение, определяющий историко-культурный характер восприятия и существования последнего [Дранов 2004]. Таким образом, в теории рецептивной эстетики читатель в качестве «источника смыслообразования» (у М.М. Бахтина – носитель «формирующей активности») становится равноправным участником создания художественного произведения [Ляпушкина 2002].

Однако причастность читателя к творческому акту не приводит к произвольной интерпретации произведения, поскольку она оказывается задана структурой художественного текста. По мысли Г. Яусса, произведение настраивает читателя на определенное восприятие, апеллируя к его читательскому опыту [Яусс 1995]. Для объяснения механизма взаимодействия текста и реципиента теоретиками рецептивной эстетики были введены такие понятия, как «конкретизация», «актуализация» художественного текста, «пустые места» или «места неполной определенности» (Р.В. Ингарден), «горизонт ожиданий» читателя и произведения (Г. Яусс), «имплицитный читатель» и «эксплицитный читатель» (В. Изер) и некоторые другие.

Под «конкретизацией» текста польский философ, феноменолог, основоположник рецептивной эстетики Р.В. Ингарден понимал актуализацию художественной действительности сознанием реципиента, что становится возможным в результате функционирования читательской фантазии [Ингарден 1962]. Реципиент воспринимает, а далее актуализирует, т. е. воплощает, развивая и дополняя с помощью собственного воображения, только те детали, образы, эпизоды и т. п., которые содержатся в произведении. Процесс актуализации предметов изображения, или «видов», как называет их Р.В. Ингарден, возможен при наличии в тексте «пустых мест»<sup>8</sup> [Ингарден 1962] или, согласно терминологии В. Изера, «зияний» в тексте [Изер 2004]. Они

---

<sup>8</sup> Е.И. Ляпушкина в учебном пособии «Введение в герменевтику» называет истоками идеи Р.Ингардена о наличии в произведении смысловых лакун («пустых мест») феноменологию Э. Гуссерля, в частности, его понятие «нетематизированной» данности как содержательного (или смыслового) потенциала произведения, который еще неактуализирован читательским сознанием, что побуждает читателя к его актуализации.

представляют собой смысловые лакуны<sup>9</sup>, необходимые для стимулирования читательского воображения, стремящегося к их заполнению. По словам Р.В. Ингардена, читатель, заполняя «пустые места», тем самым завершает «конструирование (построение) данного изображаемого предмета» [Ингарден 1962: 40]. Таким образом, границы читательского восприятия, а соответственно, и интерпретации произведения, несмотря на свою подвижность<sup>10</sup>, обусловлены структурой самого текста, что ограничивает произвольность читательского воображения [Изер 2004].

Границы восприятия читателем художественного произведения Г. Яусс, немецкий историк и теоретик литературы, обозначает с помощью понятия «горизонт ожидания читателя», который основывается на читательских представлениях об искусстве и обществе [Ильин 1999]. Отечественный литературовед А.В. Дранов определяет «горизонт ожидания» как «комплекс эстетических, социально-политических, психологических и прочих представлений», обуславливающих отношение автора, а соответственно, и произведения к обществу (к читательской аудитории), и наоборот, – отношение читателя к произведению [Ильин 1999: 27–28]. Последнее репрезентирует «горизонт ожиданий читателя». Авторская ориентация на читателя в построении художественного произведения в рецептивной критике представлена понятием «горизонта ожидания произведения» (у В. Изера – «репертуар», раскрываемый в работе «Историко-функциональная текстовая модель литературы»). Так, по мнению Г. Яусса, «текст задает читателю очень определенные линии своего восприятия, используя текстуальные стратегии, открытые и скрытые сигналы, привычные характеристики и подразумеваемые аллюзии» [Яусс 2004: 194]. Соответственно, «горизонт ожидания произведения» заложен, закодирован в самом художественном тексте его автором.

---

<sup>9</sup> В.И. Тюпа в работе «Творческий потенциал пушкинских набросков» писал о «творческом потенциале» текста (в данном случае – текста незаконченного), подразумевая под ним систему лакун, привлекающих читателя к совместному творчеству.

<sup>10</sup> На подвижность границы читательского восприятия в феноменологии Э. Гуссерля указывает Е.И. Ляпушкина в обозначенной выше работе.

Г. Яусс акцентирует внимание на подвижности, динамичности «горизонта ожиданий читателя», обусловленного сменой поколений читателей. В разные эпохи, по мысли исследователя, перед читателями открываются различные стороны художественного произведения [Яусс 2004]. Кроме того, Г. Яусс говорит о значимости рецепции, которая возникает в результате не более, чем частичного совпадения «горизонта ожиданий текста» (его автора) и «горизонта ожиданий читателя» в процессе чтения. В этом случае первоначальный «горизонт ожиданий читателя» расширяется, обогащается «эстетический опыт» читателя [Ляпушкина 2002: 72].

Следующей в понятийном аппарате рецептивной эстетики является категория «имплицитный читатель», разрабатываемая В. Изером – теоретиком литературы, продолжателем традиций немецкой феноменологии Р.В. Ингардена и Х.-Г. Гадамера. Исследователь понимал под «имплицитным читателем» подразумеваемое, планируемое структурой текста читательское сознание, на восприятие которого ориентирован сам текст [Ляпушкина 2002: 63]. Такая текстовая инстанция отвечает за установление диалога между автором и читателем по поводу текста, в результате такой коммуникации художественный текст декодируется или прочитывается читателем и преобразуется, становясь литературным произведением [Ильин 1999: 48]. Имплицитный читатель (в работе М.М. Бахтина «К методологии гуманитарных наук» – «образцовый читатель») – читатель идеальный, улавливающий и отзывающийся на все интенции текста, верно понимающий его стратегии [Ляпушкина 2002]. Такому читателю противопоставляется «эксплицитный читатель» – реципиент, выступающий в произведении в качестве персонажа [Ильин 1999: 157].

По замечанию доктора филологических наук, профессора Е.В. Абрамовских, в работах представителей рецептивной эстетики не рассматривается такая рецепция, которая породила бы новое художественное произведение [Абрамовских 2007]. В диссертационном исследовании «Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема (на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина)»

она вводит в научный оборот понятие «креативной», или творческой рецепции, результатом которой становится другое художественное произведение (в данном случае – завершение незаконченного произведения), созданное читателем, выступающим в роли автора. При этом Е.В. Абрамовских учитывает теоретические разработки немецкого профессора М. Наумана и отечественного литературоведа, доктора филологических наук М.В. Загидуллиной, касающиеся «продуктивной рецепции»<sup>11</sup> и «внутрицеховой рецепции»<sup>12</sup> соответственно. В основе данных понятий – диалогическое взаимодействие творческого читателя с текстом-первоисточником, выражающееся в сотворчестве и появлении нового произведения.

В этом же контексте понимается рецепция белорусским литературоведом С.Е. Труниным, называющим её «текст-реакцией», «текст-откликом»<sup>13</sup>, что предполагает как процесс восприятия того или иного произведения, так и новый текст, который создан на основе прочитанного. Важным для нашего исследования представляется дифференциация С.Е. Труниным художественной рецепции на прямую, восходящую к тексту-первоисточнику, и опосредованную, которая осуществляется через посредничество другого текста, который возник в результате рецепции текста-первоисточника. Исследователь называет последнюю «двойной» рецепцией [Трунин 2006: 18]. К подобному типу рецепции частично относится анализируемая в настоящем диссертационном исследовании пьеса Н. Йорданова: драматург вступает в диалогические отношения не только с трагедией У. Шекспира, но и с пьесой Т. Стоппарда, полемизируя с последним о возможности для Гамлета найти поддержку в лице актерской труппы.

Е.В. Абрамовских, анализируя незаконченные тексты А.С. Пушкина, выделяет «классический» тип креативной рецепции и «сложный, работающий с

---

<sup>11</sup> Науман, М. Литературное произведение и история литературы / М. Науман. – М.: Радуга, 1984. – 424 с.

<sup>12</sup> Загидуллина, М.В. «Рецептивный остаток»: союз Пушкина и Гоголя в писательском сознании XX века / М.В. Загидуллина // Пушкин и современная культура: материалы конференции. – СПб.: КПО, 2004. – С. 31–41.

<sup>13</sup> Трунин, С.Е. Рецепция Достоевского в русской прозе конца XX – начала XXI вв. / С.Е. Трунин. – Минск: Логвинов, 2006. – С. 17.

различными уровнями структуры текста» [Абрамовских 2007: 39]. Наиболее значимым для нашего исследования оказывается второй тип, в основе которого – литературная игра, осуществляемая на самых разных уровнях художественного текста. Произведения, появившиеся в результате «игрового» типа рецепции, характеризуются многозначностью, открытостью, применением деконструкции, «перекодированием творческого потенциала» претекста или его «пародической редукцией» [Абрамовских 2007: 39], они обогащают интерпретационный потенциал текста-первоисточника и провоцируют читателей на совместное творчество. Именно такой тип рецепции характерен для корпуса текстов, анализируемых нами в диссертационном исследовании.

М.С. Слоистова (Дроздова) называет данный тип креативной рецепции «постмодернистским» [Дроздова 2016: 4]. Вслед за Е.В. Абрамовских она подразделяет его на два вида, определяя их как «стратегии креативной рецепции»<sup>14</sup>, – конгениальный и игровой. Первая стратегия подразумевает развитие «творческого потенциала» (термин В.И. Тьюпы) претекста в соответствии с его авторским замыслом, при этом основное внимание уделяется разработке имплицитного смысла претекста [Дроздова 2016]. Она реализуется в пьесах «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», «Убийство Гонзаго» и «Офелия, Гертруда, Дания и другие». Авторы обозначенных пьес осуществляют идейно-художественный спор, в основе которого – попытка найти альтернативу шекспировскому герою, указать на «ошибку», допущенную Гамлетом, не позволившую шекспировскому герою исправить окружающий его мир. Вторая стратегия, заключающаяся в пародировании претекста, «постмодернистской иронии по отношению к нему» [Дроздова 2016: 11], а также интертекстуальной игре с различными текстами в рамках собственного, характерна для пьес «Фортинбрас спился» Я. Гловацкого и «Гамлет в остром соусе» А. Николаи. Авторы пьес, переосмысляя сюжет претекста в традициях жанра чёрной комедии,

---

<sup>14</sup> Дроздова, М.С. Рецепция поэзии в творчестве Дж. Фаулза 60-70-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (английская литература XX века) / М.С. Дроздова. – М., 2016. – 26 с.

подвергая его деконструкции и ироническому переосмыслению, изображают бесперспективность самой попытки Гамлета восстановить «расшатавшийся»<sup>15</sup> век, утверждая, таким образом, нежизнеспособность, иллюзорность гуманистических ценностей и идеалов в современном мире.

Применение обозначенной типологии креативной рецепции нашло отображение в последовательности глав, посвященных анализу каждой из рассматриваемых в диссертационном исследовании пьес.

Итак, одним из наиболее продуктивных случаев взаимодействия читателя и текста является креативная рецепция, под которой мы понимаем творческий отклик, в котором реципиент выступает в роли творящей инстанции, автора своего собственного произведения искусства, написанного на основе текста-первоисточника. Такая рецепция особенно характерна для европейской литературы последней трети XX века, всецело обращенной к прецедентным текстам мировой культуры. Так, ярчайшим примером художественной рецепции шекспировской трагедии о датском принце являются избранные для диссертационного исследования пьесы Т. Стоппарда, Н. Йорданова, Т. Ахтман, Я. Гловацкого и А. Николаи.

Г. Яусс отождествляет историю литературы с историей рецепций, «<...> каждая последующая из которых должна учитывать опыт всех предыдущих <...> в этом опыте реализует себя смысловой потенциал произведения <...>» [Машакова 2010: 77]. Утверждение Г. Яусса совпадает с суждением Ю.М. Лотмана о культурной «памяти» прецедентных текстов: «Ныне "Гамлет" – это не только текст Шекспира, но и память обо всех интерпретациях этого произведения... А это придает тексту новые смыслы» [Лотман 1999: 22]. Таким образом, подобный интерпретационный шлейф, длина которого соразмерна с масштабами художественного произведения на карте мировой культуры, призван запечатлеть неисчерпаемость идейно-художественного потенциала, заложенного в претексте.

---

<sup>15</sup> В оригинале – «The time is out of joint», цит. по изданию: Shakespeare, W. Hamlet / W. Shakespeare; edited by J. Bate, E. Rasmussen. – London: Palgrave Macmillan, 2008. – P.53.



Так, Т. Стоппард, Н. Йорданов, Т. Ахтман, А. Николаи и Я. Гловацкий в анализируемых в диссертационном исследовании пьесах вступают в своеобразный межкультурный диалог не только с трагедией У. Шекспира, но и друг с другом. Они ставят и по-своему разрешают вопрос о жизнеспособности в современном мире тех принципов и идеалов, которые на протяжении веков утверждались гуманистической европейской культурой. Поставив главных персонажей своих пьес перед выбором, сделанным когда-то шекспировским героем, современные драматурги проверяют возможность решения «гамлетовского вопроса» обычным человеком, вероятность возложения на его плечи задачи восстановления «расшатавшегося» века, актуальность самой борьбы за справедливое и гармоничное мироустройство.

**Научная новизна** исследования заключается в том, что в отечественном литературоведении впервые предпринята попытка рассмотреть существование ренессансной модели гуманизма и соответствующей ей концепции человека в «большом времени» (М.М. Бахтин) через многовековой рецептивный опыт европейской литературы относительно шекспировской трагедии и её центрального образа-персонажа. Впервые рассматривается анализируемый корпус художественных текстов и получает освещение феномен «гамлетовского текста».

**Теоретическая значимость исследования** обоснована тем, что оно:

1) основывается на рассмотрении существования ренессансной модели гуманизма и соответствующей ей концепции человека в «большом времени» через многовековой рецептивный опыт европейской литературы относительно трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц Датский» и её центрального образа-персонажа, немислимых вне гуманистической парадигмы;

2) вводит в научный формат феномен «гамлетовского текста» европейской драматургии последней трети XX века, определяет его основные характеристики;

3) обращается к изучению неисследованных произведений Н. Йорданова, Т. Ахтман, А. Николаи, а также пьес Т. Стоппарда и Я. Гловацкого<sup>16</sup> в контексте

---

<sup>16</sup> Обозначенные пьесы Т. Стоппарда и Я. Гловацкого получили освещение в целом ряде работ как отечественных, так и зарубежных исследователей, что прежде всего касается пьесы

репрезентации ренессансной модели гуманизма.

**Практическая ценность исследования** состоит в том, что его материалы и результаты могут быть использованы при создании общих и специальных курсов по истории зарубежной литературы, при разработке спецкурсов по рецепции шекспировского творчества в мировой литературе, а также при проведении исследований по данной тематике.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. В основе новоевропейской литературно-критической традиции восприятия и осмысления трагедии «Гамлет, принц Датский» лежит «гамлетоцентричный» подход, отвечающий антропоцентричной направленности гуманистической европейской культуры;

2. Важной особенностью художественной рецепции трагедии У. Шекспира в анализируемых пьесах является изменение фокуса восприятия и интерпретации событийной основы претекста с «точки зрения» его второстепенных персонажей, что приводит к изменениям на композиционном, образно-мотивном и идейном уровнях художественного текста;

3. В основе построения художественной реальности пьес Т. Стоппарда, Н. Йорданова и Т. Ахтман лежит шекспировский «магистральный лейтмотивный образ»<sup>17</sup> мира-театра, на котором основывается шекспировская концепция человеческой жизни как игры. Трансформация данного образа происходит в пьесах А. Николаи (мир-кухня) и Я. Гловацкого (мир-арена политической борьбы);

4. Кризис гуманистической мысли, обусловивший появление шекспировского образа Гамлета, основывался на утрате уверенности в совершенстве человеческой природы, а соответственно, и возможности идеального мироустройства. Однако он оставлял человеку веру в самого себя и

---

«Розенкранц и Гильденстерн мертвы», однако не рассматривались специально в контексте репрезентации ренессансной модели гуманизма, а также в связи с анализируемым в настоящем диссертационном исследовании корпусом художественных текстов.

<sup>17</sup> Пинский, Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии / Л.Е. Пинский. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 561.

побуждал искать опору для преобразования мироустройства в человеке. Кризис гуманизма, запечатленный в анализируемых пьесах, исходил из утраты веры в человека, в его созидательную роль в мироздании. Поэтому в пьесах Т. Стоппарда, Я. Гловацкого, Т. Ахтман, А. Николаи изображается процесс децентрации, девальвации, разложения и ниспровержения образа Человека как основы европейской гуманистической мысли;

5. В отличие от Т. Стоппарда, Т. Ахтман, показавших неподъемность для избранных ими персонажей гамлетовской гуманистической миссии по преобразованию мироустройства, Я. Гловацкий изображает фиктивность гуманистических принципов и идеалов прошлого. А. Николаи показывает альтернативный гамлетовскому путь примирения с абсурдной, жестокой реальностью, требующей приспособления к новым условиям существования;

6. В пьесе «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова утверждается жизнеспособность гуманистических принципов и идеалов: главные герои пьесы вслед за Гамлетом встают на борьбу с лживостью, жестокостью мира, преодолевая положение «маленьких» людей, обретая смысл существования, а вместе с ним и надежду на справедливое мироустройство;

7. На основании близости фабульных основ и образных систем анализируемых пьес, обращенных к трагедии «Гамлет, принц Датский» как смысловому ядру (центробежная сила, очерчивающая горизонт «гамлетовского текста»); повторяемости заимствованных из претекста мотивов; единства модальной установки на изображение кризиса и вырождения гуманизма ренессансного типа и созданной им концепции человека; общности способа языкового кодирования; сходства построения пьес с иной, чем в претексте, «точки зрения» (центростремительная сила, стягивающая тексты в единую конструкцию), мы считаем возможным закрепить за совокупностью исследуемых пьес определения «гамлетовского текста» европейской драматургии последней трети XX века<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Шукина, М.С. О «гамлетовском тексте» европейской драматургии последней трети XX века / М.С. Шукина, С.Г. Липнягова / Воропановские чтения: материалы Международной научно-

**Апробация работы.** Основные положения диссертационного исследования были представлены на всероссийских и международных научных конференциях в Красноярске (2013, 2014, 2015, 2019, 2020) и Москве (2014, 2015, 2021), а также изложены в ряде публикаций:

Щукина М.С. Роль актеров в воплощении принципа театральности в пьесе Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» // В мире научных открытий. 2010. № 4-13 (10). С. 60–61.

Щукина М.С. Поэтика названия пьесы Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» // В мире научных открытий. 2010. № 6-3 (12). С. 160–162.

Щукина М.С. Диалог с Шекспиром: на материале пьес Т. Стоппарда, Н. Йорданова, Т. Ахтман // European Social Science Journal. 2014. № 12 (51). С. 119–122 (издание **ВАК**).

Щукина М.С. Роль гамлетовского контекста в романе Г.Л. Олди «Войти в образ» // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2014. № 4 (30). С. 269–271 (издание **ВАК**).

Щукина М.С. Своеобразие переосмысления сюжета о принце датском в пьесе Альдо Николаи «Гамлет под острым соусом» // Язык и культура этноса: материалы Международной научно-практической конференции / отв. ред. Васильев А.Д.; Краснояр. гос. пед. ун. им. В.П. Астафьева. Красноярск, 2015. С. 227–234.

Щукина М.С. Трансформация шекспировской метафоры «мир-театр» в пьесе А. Николаи «Гамлет в остром соусе» // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2016. № 3 (37). С. 231–233 (издание **ВАК**).

Щукина М.С. «Трен Фортинбраса» Э. Херберта как пример преодоления романтической рецепции шекспировского образа Гамлета в польской культуре» // Литература в контексте современности / отв. ред. Т.Н. Маркова; ЮУрГГПУ. Челябинск: Энциклопедия, 2017. С. 153–157.

---

практической конференции. Красноярск, 13–14 ноября 2020 г. / отв. ред. С.Г. Липнягова, Т.А. Полуэктова; Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. – Красноярск, 2020. С. 94–96.

Щукина М.С. Пьеса Я. Гловацкого «Фортинбрас спился» как пример польского национального варианта переосмысления прецедентного текста // Литература в контексте современности / отв. ред. Т.Н. Маркова; ЮУрГГПУ. Челябинск: Энциклопедия, 2019. С. 114–118.

Липнягова С.Г., Щукина М.С. Девальвация ренессансной концепции человека в пьесе А. Николаи «Гамлет в остром соусе» // Сибирский филологический форум. 2019. № 4 (8). С. 74–81.

Липнягова С.Г., Щукина М.С. Шекспировский образ Гамлета как художественная репрезентация кризисных периодов новоевропейской гуманистической мысли // Литература в контексте современности. Аксиосфера отечественной и зарубежной литературы / отв. ред. Т.Н. Маркова; ЮУрГГПУ. Челябинск: Энциклопедия, 2019. С. 197–202.

Липнягова С.Г., Щукина М.С. Репрезентация ренессансной гуманистической концепции человека в пьесах «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда, «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова, «Офелия» Т. Ахтман, «Гамлет в остром соусе» А. Николаи, «Фортинбрас спился» Я. Гловацкого // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12, № 12. С. 100–103 (издание **ВАК**).

Щукина М.С., Липнягова С.Г. О «гамлетовском тексте» европейской драматургии последней трети XX века // Воропановские чтения: материалы Международной научно-практической конференции. Красноярск, 13–14 ноября 2020 г. / отв. ред. С.Г. Липнягова, Т.А. Полуэктова; Краснояр. гос. пед. ун-т им. В.П. Астафьева. – Красноярск, 2020. С. 94–96.

Щукина М.С. «Принцип театральности как тип построения художественного пространства в пьесе Т. Ахтман «Офелия» // Зарубежная литература в контексте культуры. Сборник статей и материалов научной конференции «XXXIII Пуришевские чтения» / отв. ред. Е.Н. Черноземова, М.А. Дремов. – М.: Сам Полиграфист, 2021. С.70–71.

Щукина М.С. Опровержение шекспировской театральной метафоры в пьесе Т. Ахтман «Офелия, Гертруда, Дания и другие» // Материалы Международного

молодежного научного форума «Ломоносов-2021» / отв. ред. И.А. Алешковский, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов, Е.И. Зимакова. – М.: МАКС Пресс, 2021. – URL: [https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2021/data/section\\_35\\_21980.htm](https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2021/data/section_35_21980.htm)

Диссертационное исследование состоит из Введения, шести глав, Заключения, библиографического списка, включающего 198 позиций. Общий объем диссертации составляет 188 страниц.

Во **Введении** обоснованы актуальность темы и научная новизна исследования, указаны его объект и предмет, показана степень изученности проблемы, сформулированы цель и задачи исследования, пояснены его теоретическая значимость и практическая ценность, описаны применяемые методы, перечислены выносимые на защиту положения.

В **Главе 1.** «Роль трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц Датский» и образа её заглавного героя в истории европейской гуманистической мысли» особое внимание уделяется критическим для ренессансной модели гуманизма периодам, когда в процессе адаптации к новым культурно-историческим условиям гуманистическая мысль трансформировалась, что отобразилось в рецепции шекспировской трагедии и образа Гамлета.

**Главы 2–6** посвящены сравнительному анализу пьес современных европейских драматургов и трагедии У. Шекспира на образном, мотивном, композиционном и идейном уровнях художественного текста, что позволяет раскрыть особенности рецепции претекста, соответственно, своеобразие репрезентации ренессансной модели гуманизма в каждой из современных пьес по отдельности, а также в их сверткстовом единстве. Особое внимание уделяется воплощению и трансформации шекспировского «магистрального лейтмотивного образа»<sup>19</sup> мира-театра в анализируемых пьесах.

В **Заключении** описаны результаты выполненного исследования, сформулированы основные выводы.

---

<sup>19</sup> Пинский Л.Е. Там же. С. 561.

# 1. РОЛЬ ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ДАТСКИЙ» И ОБРАЗА ЕЁ ЗАГЛАВНОГО ГЕРОЯ В ИСТОРИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Обращение к вечным образам, мотивам, сюжетам, как правило, связано с критическими для культуры периодами, когда происходит «переоценка ценностей» (Ф. Ницше), связанная с крушением недавно господствующих идеалов, не оправдавших возлагаемых на них надежд, и свидетельствующая о мировоззренческом кризисе, о поиске новых идеалов, наконец, о переходе к новой культурной формации. В кризисные периоды развития культура, осуществляя саморефлексию, поиск дальнейших путей обновления, чем обусловлена повторяемость кризисных состояний в истории становления культуры<sup>20</sup>, обращается к творческому наследию предшествующих эпох, обретающему новые очертания.

В качестве мировоззренческой основы европейской культуры в целом и западноевропейской в частности Гуманизм обрел себя в эпоху Возрождения, из лоно которой появился шекспировский гений, породивший целый ряд наиболее репрезентативных для своего времени сюжетов, мотивов и образов, признанных впоследствии общечеловеческими и вневременными. Таков сюжет и главный образ-персонаж трагедии о принце Гамлете. Обозначенная трагедия, появившаяся на закате ренессансной эпохи, со всей присущей ей глубиной отобразила трагическое мировосприятие своего времени<sup>21</sup>, обусловленное кризисом гуманистической веры в возможность гармоничного мироустройства, а соответственно, и в универсального Человека (представляющего собой микрокосм), призванного преобразить мироздание. Образ Гамлета на века стал

---

<sup>20</sup> Подробно об этом см., например, статью Извекова А.И. «Кризисные состояния в культуре: проблема типологизации», в которой кратко характеризуются и систематизируются работы М. Бубера, М. Хайдеггера, О. Шпенглера, А. Тойнби, Н. Бердяева, К. Ясперса, Х. Ортега-и-Гассета, Э. Фромма и других ученых и мыслителей XX века, поднимающих проблему кризисных периодов в становлении культуры.

<sup>21</sup> Названное А.А. Смирновым в его работе «Шекспир, Ренессанс, барокко (К вопросу о природе и развитии шекспировского гуманизма)» трагическим гуманизмом.

олицетворением трагической дихотомичности человеческой души, раздираемой неразрешимыми противоречиями, а сюжет трагедии – воплощением извечного конфликта человека с несовершенством окружающей его действительности.

### **1.1 Трагедия о принце Гамлете в контексте западноевропейской ренессансной гуманистической мысли**

А.А. Смирнов объяснял современность, злободневность творчества У.Шекспира той пронизательностью, прозорливостью, художественной восприимчивостью, с которыми шекспировский гений изобразил свое время [Смирнов 1949].

Эпоха Возрождения началась с небывалого подъема человеческого духа. Открытия в самых разных областях научного знания, рост и процветание городов, достигших высокого культурного и экономического уровня послужили плодородной почвой для становления веры в неограниченные возможности человека [Буркхардт 1996].

Вера в мощь человеческого духа, величие его разума и благородство природы, нескончаемую творческую энергию, позволяющую преобразовать окружающую действительность, возвели Человека эпохи Возрождения на пьедестал творения, сделав его сотворцом мироздания [Пуришев 1996]. «Венец всего живущего» (в оригинале – «The paragon of animals!» [Shakespeare 2008: 66]), – говорит о человеке шекспировский Гамлет [Шекспир 1960: 58]. Идеалом для гуманистов стал универсальный человек – человек, самосовершенствующийся, развивающий в себе все заложенные в нем задатки, своеобразный микрокосм, олицетворяющий собой совершенное, гармоничное мироздание [Пуришев 1996]. Вера в человека, отныне представляющего собой «идеал», образец для всей вселенной, совершенный малый мир, воплотилась в специфическом мироощущении, названном ренессансным гуманизмом<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> О ренессансном гуманизме как гуманизме особого типа говорят в своих работах такие авторитетные мыслители, как А.А. Смирнов, Н.А. Бердяев, К.А. Сергеева и другие.



Таким образом, в основе Ренессанса как культурно-исторической эпохи лежало особое понимание человека как подлинной меры всех вещей, как некоего эталона совершенства мироустройства<sup>23</sup>. Подобная антропоцентристская установка позволила Л.А. Пинскому («Шекспир. Основные начала драматургии»), Н.А. Бердяеву («Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа»), И.О. Шайтанову («История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения»), К.А. Сергееву («Ренессансные основания антропоцентризма») определить ренессансный гуманизм как гуманизм антропоцентричный.

Мыслители-гуманисты уповали на Человека, способного в своем стремлении к совершенству преобразить мир, вернув ему гармонию. Однако человеческая природа, раскрепощенная провозглашенной гуманистами свободой, вскоре обнаружила свою оборотную сторону в низменных побуждениях и поступках человека, его эгоистичности, в осмыслении свободы как вседозволенности, в способности на жестокость, коварство, подлость. Отсюда утверждение И.О. Шайтанова о несостоятельности «универсального» человека, в котором универсальность победила человечность [Шайтанов 2001].

Время, ознаменованное шекспировским гением, было проблематичным для гуманистической мысли: очевидной стала иллюзорность добродетельных, созидательных начал человеческой природы, а соответственно, и возможность возвращения человеком гармоничного, справедливого мироустройства [Смирнов 1946]. Ренессансный гуманизм перешел в стадию «трагического гуманизма»<sup>24</sup>, нашедшую, по словам Л.Е. Пинского, свое высшее выражение в «великих трагедиях» У. Шекспира [Пинский 1971].

---

<sup>23</sup> И.О. Шайтанов в учебном пособии «История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения» говорит о том, что магистральной темой шекспировских трагедий становится Человек.

<sup>24</sup> Понятие употребляется А.А. Смирновым в статье «Шекспир, Ренессанс, барокко (К вопросу о природе и развитии шекспировского гуманизма)», Б.И. Пуришевым в работе «Литература эпохи Возрождения. Идея универсального человека», И.О. Шайтановым в главе «Трагический гуманизм: Шекспир» из учебного пособия «Западноевропейская классика: от Шекспира до Гете» и другими.

Трагедия «Гамлет, принц Датский» открывает новый этап шекспировского творчества, призванный воплотить трагическое ощущение всеобщего разлада как следствия конфликта между гуманистическими идеалами и реальным течением жизни [Смирнов 1946]. Трагедия о принце Гамлете свидетельствует о крушении гуманистических чаяний У. Шекспира<sup>25</sup> на восстановление «вывихнутого» века, утратившего гармонию вследствие ужасающего злодеяния, совершенного Клавдием [Пуришев 1996]. Поэтому и известный монолог Датского принца о человеческой природе (Шекспир, «Гамлет», акт II, сцена 2) завершается разочарованием в Человеке, уподобляемом «квинтэссенции праха» («quintessence of dust» [Shakespeare 2008: 66]), а соответственно, и во всем мироздании, о чем свидетельствует сравнение Гамлетом Дании с тюрьмой, клеймящее атмосферу лести и лжи, коварства и предательства, царящую в стране. При этом Дания для героя лишь пример общего аморального состояния дисгармоничного мира.

Безусловно, сам Гамлет – герой своей эпохи, получивший блестящее образование, наделенный «всеохватным» умом [Пуришев 1996], замечательными способностями, проницательностью, красноречием. Он художественное воплощение «универсальной» личности, рожденной, исходя из гуманистических установок, чтобы созидать мир и порядок вокруг себя. Поэтому У. Шекспир делает Гамлета законным наследником датского престола. Но коварное убийство короля Гамлета, содеянное его братом, перечеркнуло уготовленную принцу венценосную судьбу. Герой, оказавшись перед выбором – покориться злу и несправедливости, восторжествовавшему в стране с приходом к власти убийцы и узурпатора, или бороться за справедливость, безнаказанно поправленную Клавдием, – выбирает последнее.

Однако борьба с Клавдием, олицетворяющим для Гамлета «зло вообще» [Аникст 621], заставила принца действовать вопреки его натуре, его

---

<sup>25</sup> Так, например, А.А. Смирнов в работе «Шекспир, Ренессанс, барокко (К вопросу о природе и развитии шекспировского гуманизма)» говорит о «трагическом гуманизме» второго периода шекспировского творчества, сменившем на историческом поприще «идиллический» гуманизм начала Ренессанса. А.А. Аникст в работе «Трагедия Шекспира «Гамлет» делает вывод о невозможности «реальной победы лучших начал в жизни», запечатленной в шекспировской трагедии.

гуманистическому мировоззрению. Этим обусловлено то рефлексивное, бездеятельное состояние героя, в котором он пребывает вплоть до сцены «мышеловки», обличающей Клавдия, после которой Гамлет приступает к действию<sup>26</sup>. Убедившись в виновности Клавдия, Гамлет встает на путь борьбы со злом, предопределенный гуманистической верой в человеческое предназначение—гармонизировать мир, участвовать в его созидании. Исходя из этого, можно сделать вывод, что фигура Гамлета задумана У. Шекспиром как художественное воплощение гуманистического идеала универсального человека, долженствующего стать активной созидательной силой, противостоящей несовершенству мира.

Однако У. Шекспир через конфликт Гамлета-Клавдия показал в своей трагедии столкновение «мощных тенденций «времени», воплощенных в образах сильных, героических личностей» [Смирнов 1949: 669]. В образах Гамлета и Клавдия нашла отображение дихотомичность «универсальной личности»: самые светлые гуманистические чаяния вобрала фигура Гамлета, образ же Клавдия знаменовал крайний вариант «низменных возможностей отрицательной природы человека» [Пинский 1971: 386].

Следовательно, в конфликте шекспировских персонажей нашло выход неразрешимое столкновение благородных гуманистических принципов («Гамлет—совесть своего века и всякого другого века, когда противоречия жизни становятся вопиющими» [Аникст 1960: 596]) с реалиями нового мира, чуждого рыцарства и религии, мира свободного от предрассудков, в том числе и морали. Отсюда трагичность ренессансного гуманизма, идеалы которого оказались невоплотимыми в условиях современной действительности [Смирнов 1949: 670]. Поэтому И.О. Шайтанов и называет шекспировскую трагедию «Гамлет» «произведением самого горького прощания с гуманистической идеей» [Шайтанова 2001: 123].

---

<sup>26</sup> Д. Самойлов откликнется на «медлительность» датского принца стихотворением «Оправдание Гамлета», лейтмотивом которого станет строка: «Гамлет медлит быть разрушителем...».

Гамлет в трагической борьбе со злом мог опереться единственно на себя самого – на свои моральные принципы, но ненормальность, противоестественность происходящего<sup>27</sup> в Эльсиноре заставила принца действовать вопреки своим гуманистическим убеждениям, что привело героя к потере личностной целостности [Аникст 1986], ее расколу как микрокосма, как универсума. Отсюда и цепь трагических последствий (Убийство Полония, гибель Офелии и т.д.), непредвиденных и нежеланных самим Гамлетом, однако спровоцированных его действиями, что зачастую ставилось герою в вину<sup>28</sup>. Таким образом, в судьбе Гамлета, в расколоте его души нашла отклик утрата человечеством гуманистического идеала гармоничной целостности бытия, не выдержавшего проверки реальностью.

Атмосфера разочарования в ренессансной вере в целостность, совершенство, гармоничность мироустройства, а соответственно, и универсального человека как микрокосма; трагического переживания дисгармоничности мира и несовершенства человеческой природы, – вызвали тот перелом в гуманистическом мировосприятии, который впоследствии был назван трагическим гуманизмом<sup>29</sup>. Однако, по верному замечанию И.О. Шайтанова, под трагическим гуманизмом следует понимать не крушение гуманизма как такового, а «разочарование в воплотимости идеала» [Шайтанов 2001: 130]. Но, несмотря на невоплотимость ренессансных идеалов, человек, воспитанный на незыблемости гуманистических принципов, продолжал стремиться к осуществлению гармоничного мироустройства [Шайтанов 2001].

Так, фигура Гамлета, человека своей эпохи, образ которого «...стал для всего мира образом человека великой совести, искателя истины и борца за

---

<sup>27</sup> «Век расшатался» в пер. М.Л. Лозинского, «порвалась дней связующая нить» в пер. Б.Л. Пастернака, «век вывернут» в пер. А.Д. Радловой и т.д.

<sup>28</sup> Здесь уместно вспомнить речь И.С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот», где классик русской литературы говорит о коварстве и жестокости принца, обрешавшего своих «друзей» Розенкранца и Гильденстерна на неминуемую гибель.

<sup>29</sup> Так, в работе А.А. Смирнова «Шекспир, Ренессанс, барокко (К вопросу о природе и развитии шекспировского гуманизма)» говорится о «трагическом гуманизме» как периоде усложнения, углубления гуманистического мировосприятия, преодоления его «идилличности», разбившейся о реальность современной жизни.

справедливость» [Аникст 1963: 616], не вызвала разочарования<sup>30</sup>. Бросив вызов «вывихнутому» веку, Гамлет в одиночку восстал против бесчеловечного порядка вещей, заведомо зная о невыполнимости той миссии, которую взвалило на него «время». Вернуть миру утраченную гармонию – непосильная для Гамлета задача [Смирнов 1946: 195], поэтому в попытке героя «восстановить» свой век звучит вера в необходимость борьбы с «расшатавшимся» веком, нравственная потребность отстаивать добро и справедливость даже, если придется принести в жертву собственную жизнь, что и сделал Гамлет.

Итак, идеалы ренессансного гуманизма, сделавшего ставку на человека «как такового» и уповавшего на его «природную», «изначальную» доброту и разумность, на способность благоразумно и справедливо устраивать окружающую действительность, при столкновении с реалиями жизни оказались недостижимыми. Поэтому XVII век европейской культуры, по мысли М.С. Кагана, наполнен трагическим осознанием утраты гуманистической надежды на возможность обретения человеком гармоничной целостности бытия, получившим художественное отражение в маньеризме и барокко [Каган 2001]. Однако невоплотимость идеалов заставила гуманистов искать иную опору для обоснования веры в Человека как свободного, разумного и благодушного устроителя собственной жизни и окружающего мира.

## **1.2 Шекспировский образ Гамлета как художественная репрезентация кризисных периодов новоевропейской гуманистической мысли**

В лоне трагического гуманизма зародилась надежда на действенную силу человеческого Разума. Поэтому шекспировский Гамлет, по словам А.А. Смирнова, «борется мыслью и за мысль» [Смирнов 1946: 195]. Вера в мощь человеческого Разума, способного осуществить рациональное, а значит, и гармоничное мироустройство, нашла воплощение в философии Нового времени.

---

<sup>30</sup> К подобному выводу приходят многие отечественные шекспироведы, в частности, А.А.Аникст видел в трагедии о принце Датском моральную победу её главного героя над злом.

Эпоха Просвещения сделала ставку на человеческий разум, долженствующий обеспечить развитие во всех сферах человеческой деятельности, преодолеть социально-исторические противоречия, назревающие к концу XVIII века в Европе. Отображением конфликта между человеческой личностью, её чувствами и устремлениями (иррациональными по своей сути) и государством (разумным началом), регламентирующим жизнь человека, подчиняющим человеческую индивидуальность общественному долгу, в искусстве стал классицизм. В соответствии с классицистическими эстетическими установками в европейской литературе эпохи Просвещения переосмыслилась и трагедия о принце Датском, о чем свидетельствуют постановки «Гамлета» У. Давенанта (1661), Ж.-Ф. Дюси (1769), А.П. Сумарокова (1748), В. Богуславского (1798) и другие. В классицистических вариантах шекспировской трагедии центральной стала идея отмщения за преступление и восстановление справедливости. Они были направлены на воспитание гражданского сознания: Гамлет следовал долгу перед государством, отказываясь от личных интересов [Дживелегов 1941].

В атмосфере разочарования в могуществе и созидательности человеческого разума, охватившей Европу после Французской революции и сопутствующих ей военных конфликтов, на авансцену европейской гуманистической культуры приходит благородный романтический герой с «прекрасной душой» и богатейшим внутренним миром. Романтики видели основу человеческой «природы» в чувствах, способных привести человека через самопознание к постижению мира, а затем и к его переустройству в творческом акте [Рапацкая, 2008]. Следовательно, романтическая мысль берет в качестве гуманистического ориентира творческую индивидуальность, наделенную нескончаемо богатым внутренним миром, обуреваемую сильными страстями и благородными устремлениями, иначе – художника (в широком смысле слова), «человека духа» (как писал Э.Т.А. Гофман), гения, способного в творческом акте преобразить мир.

Отсюда интерес штюрмеров («Sturm und Drang») к творческому гению У.Шекспира, а соответственно, и к его трагедии о Датском принце. В восприятии

И.В. Гёте, а впоследствии и в европейской романтической рецепции, Гамлет станет олицетворением трагического, но вместе с тем симптоматичного для своей эпохи бездействия, обусловленного чрезмерной рассудочностью героя, потеснившей его чувствительность, страстность, в коих штюрмеры видели основу жизнеустройства [Гёте 1978].

Так, в интерпретации главного героя романа И.В. Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795) Гамлет предстает «нежным и благородным отпрыском королевского рода <...>», который мог бы стать образцом для своего поколения, так как был «чист чувствами», «бесхитростен душой», справедлив и честен [Гёте 1978: 176]. Однако в характере Гамлета отсутствовало деятельное начало, что усугубляло не свойственные его натуре рефлексивность и уныние, угнетавшие принца [Гёте 1978]. Главный герой романа И.В. Гёте считал, что поступки Гамлета обусловлены той невыполнимой для него миссией – исправить свой век, которая была уготовлена принцу самим его рождением: «Прекрасное, чистое, благородное, высоконравственное создание, лишённое силы чувств, без коей не бывает героев, гибнет под бременем, которое ни нести, ни сбросить ему не дано <...>» [Гёте 1978: 199]. Влияние гетевской трактовки образа Гамлета, заложившей идейно-эстетическую основу для появления европейского «гамлетизма», оказало влияние на XIX век европейской философско-художественной мысли [Соллертинский 1974].

Вместе с романом И.В. Гёте появляется статья Ф. Шлегеля «Об изучении греческой поэзии» (1796) [Шлегель 1983], где автор, противопоставляя образы гетевского Фауста и Гамлета, говорит о деятельном начале и силе характера первого и слабости второго, обусловленной внешним положением героя и превалированием разума над действием. Шекспировская трагедия, по мысли Ф. Шлегеля, сводится к образу Гамлета, о котором критик писал: «Его душа раскалывается... и гибнет в избытке бездеятельного ума <...>» [Шлегель 1983: 112]. Образ Гамлета стал для Ф. Шлегеля воплощением бесконечного несоответствия мыслящего и деятельного начал, а сама трагедия – пределом безысходности. Из этого следует, что трагическая фигура Гамлета

воспринималась немецким мыслителем как символ «внутренней расколотости и проблематичности всей культуры нового времени» [Шлегель 1983: 9].

Поэт-романтик С.-Т. Кольридж видел причину колебаний Гамлета в отсутствии в его характере волевого начала. В «Лекциях о Шекспире и Мильтоне» (1811–1812) С.-Т. Кольридж утверждал, что размышления принца не дают ему перейти от мысли к действию, несмотря на исключительность обстоятельств, в которых оказывается персонаж. Гамлет, по мысли поэта, находит причины, чтобы продолжать бездействовать, хотя и бесконечно терзается этим [Кольридж 1987]. Поэт отвергает предположение о трусости принца, считая Гамлета «отважнейшим человеком своего времени» [Кольридж 1987: 289], а его медлительность связывает с отвращением к любому действию: «Увы, такова участь тех, кто вмещает в себе весь мир!» – заключает С.-Т. Кольридж [Кольридж 1987: 289]. Близкой точки зрения придерживался один из теоретиков английского романтизма У. Хэзлитт, считавший, что Гамлету более нравится обдумывать условия свершения мести, чем действовать. В характере Гамлета он подчеркивал слабость и меланхоличность, однако для У. Хэзлитта герой оставался «самым привлекательным из мизантропов» [Хэзлитт 2010: 373].

Таким образом, разрабатываемая романтиками концепция человеческой личности, её сущности и истоков, ее духовного и творческого потенциала, во многом продолжившая искания ренессансного гуманизма, оставила свой отпечаток на рецепции шекспировского образа Гамлета в западноевропейской литературе конца XVIII–начала XIX вв. Так, сначала в немецкой предромантической, а затем и в романтической западноевропейской литературе в целом, зарождается тенденция восприятия и осмысления шекспировской трагедии как трагедии одного героя, в соответствии с которой образ Гамлета стал рассматриваться как «общий центр» трагедии. Вместе с тем можно говорить о формировании в романтическую эпоху западноевропейской культуры определенного подхода<sup>31</sup> в отношении осмысления медлительности Гамлета в

---

<sup>31</sup> Морозов М.М. в главе «Шекспир» («История английской литературы») говорит о «субъективном» и «объективном» подходах к пониманию нерешительности принца Датского.



свершении мести, распространившегося впоследствии и на отечественную литературу. Так, И.В. Гёте, Ф. Шлегель, С.-Т. Кольридж, У. Хэзлитт, а вслед за ними В.Г. Белинский, И.С. Тургенев и другие усматривали причину бездействия принца во внутренней противоречивости его характера, в отсутствии деятельного и волевого начал, в преобладании бесплодной рассудочности, замыкающей героя на саморефлексии и пессимизме, в духовной «дисгармонии», переживаемой принцем в процессе становления его характера, наконец, в эгоизме Гамлета<sup>32</sup>. Так появился романтический образ рефлектирующего Гамлета, бездеятельного, поглощенного самоанализом героя, однако превосходящего остальных персонажей в интеллектуальном, а также духовно-нравственном отношении. Возможно, именно западноевропейская романтическая рецепция шекспировского образа повлияла на формирование характерной не только для различных европейских национальных культур, но и для отечественной культуры, традиции осмысления фигуры шекспировского персонажа как собирательного образа национальной интеллигенции<sup>33</sup>.

Симптоматично, что тип интеллигента, отмеченный в XIX веке в качестве особого человеческого типа, отличающегося духовностью, высокими моральными принципами, чувством ответственности за себя и окружающих, рефлексивностью мышления, творческой и интеллектуальной одаренностью, а соответственно, призванный выполнять роль носителя и создателя общечеловеческих ценностей, защитника и устроителя разумного и справедливого общества [Гаспаров], а шире – и миропорядка, моментально наложился на образ шекспировского Гамлета. При этом точкой соприкосновения стала глубокая гуманистическая основа, используемая английским драматургом

---

<sup>32</sup> Подробнее об этом см. работу Л.Е. Пинского «Шекспир. Основные начала драматургии», где исследователь приводит пример и противоположного подхода к рецепции образа Гамлета, в соответствии с которым бездействие Гамлета объяснялось объективными условиями, мешающими герою осуществить свою месть.

<sup>33</sup> Так, например, о Гамлете как типе интеллигента неоднократно упоминалось в отечественной критике и публицистике.

при создании образа Датского принца и питающая феномен интеллигенции<sup>34</sup>. Именно на интеллигенцию возлагалась «гамлетовская» задача восстановления справедливости (моральной, социальной и т. д.), что отвечало гуманистическому принципу ответственности человека за окружающий мир. Соответственно, пассивность интеллигенции в вопросах социально-политической жизни страны всегда вызывала общественное неодобрение<sup>35</sup>. В связи с этим в XIX веке формируется особое внимание к фигуре шекспировского Гамлета, ёмкость и жизненность образа которого позволили множеству национальных культур освоить его как самобытный тип интеллигента.

В частности, об «онемечивании» образа Гамлета свидетельствуют работы «О "Гамлете" Шекспира» (1829) Л. Берне, «Шекспир» Г.Г. Гервиуса (1849–1850), творчество Г.Ф. Фрейлиграта, а впоследствии и немецких писателей XX века<sup>36</sup>, продолживших традицию дегероизации фигуры Датского принца. История «Польского принца»<sup>37</sup> уходит корнями в эпоху польского романтизма, возникшего на почве национально-освободительной борьбы [Страшевская 1973]. В этот период развития польской культуры «гамлетовский вопрос»<sup>38</sup> стал восприниматься в политическом ключе как вопрос о необходимости борьбы за независимость страны [Courtney]. Освоение образа Гамлета польской национальной культурой связано с творчеством Я. Мальчевского и С.Выспяньского, представивших Гамлета в качестве обобщенного образа польской интеллигенции, ответственной за судьбу страны. А во второй половине

---

<sup>34</sup> М.Л. Гаспаров в работе «Интеллектуалы, интеллигенты, интеллигентность» говорит об изначальной близости понятий «интеллигенция» и «humanitas», из которого впоследствии разовьется понятие гуманизма.

<sup>35</sup> Появляется производное от интеллигенции слово интеллигентский, определяющееся в толковом словаре Д.Н. Ушакова как характерный для интеллигента, «социальное поведение которого отличается безволием и колебаниями».

<sup>36</sup> Г. Гауптман, Б. Брехт, Э. Вайс, М. Вальзер, А. Деблин, Х. Мюллер.

<sup>37</sup> Подробнее об этом см. работу: Courtney, K.K. The Romantic Period: Shakespeare's Assumed Polish Identity / K.K. Courtney // Shakespeare around the Globe: internet Shakespeare edition. – URL: <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/Criticism/shakespearein/poland>

<sup>38</sup> «Гамлетовским вопросом» традиционно именуют вопрос «Быть или не быть?», поставленный шекспировским героем в широко цитируемом монологе акта III сцены I трагедии У. Шекспира.

XX века – З. Херберта<sup>39</sup>, Е. Журека, Я. Гловацкого, запечатлевших утрату образом Гамлета героического ореола. Дегероизация образа Датского принца происходит и в трактате В. Гюго «Вильям Шекспир» (1864), где фигура Гамлета становится воплощением духовной болезни, заключающейся в нерешительности, бездеятельности, а затем и одиночестве героя [Гюго 1956].

Представляется возможным сделать вывод о том, что «гамлетизм», подразумевающий характерное для шекспировского Гамлета мировосприятие, выраженное в осознании дисгармоничности своего века, приобрел в европейской литературе XIX века социально-политическую подоплеку. Развитие концепции «гамлетизма» сопряжено, на наш взгляд, с трагическим открытием вины человека в неустроенности личной судьбы. Появление «гамлетизма» показало несостоятельность романтического варианта гуманистического идеала благородной, прекраснородушной, художественно познающей мир личности, в творческой одаренности, насыщенности духовной жизни которой романтики видели созидательный потенциал<sup>40</sup>.

Романтический пессимизм, нависший над Европой после революционных событий 1848–1849 годов, содействовал распространению философии А. Шопенгауэра. Под её влиянием в работе Ф. Паульсена «Шопенгауэр, Гамлет, Мефистофель. Три очерка из истории пессимизма» (1900) образ Гамлета окрашивается в пессимистические тона [Паульсен 2017]. Кроме того, идеи А. Шопенгауэра, лежащие в основе его труда «Мир как воля и представление» (1818), стали предвестником мощного иррационалистического импульса в самых разных областях европейской культуры [Зотов, Мельвиль 1988].

---

<sup>39</sup> Щукина, М.С. «Трен Фортинбраса» З. Херберта как пример преодоления романтической рецепции шекспировского образа Гамлета в польской культуре» / М.С. Щукина // Литература в контексте современности / отв. ред. Т.Н. Маркова; ЮУрГГПУ. Челябинск: Энциклопедия, 2017. С. 153–157.

<sup>40</sup> Несколько позднее в связи с деканонизацией романтического культа Шекспира в англоязычной культуре появляются кинокартины «Прыщ в роли Гамлета» («Pimpleas Hamlet», 1916), «Гамлет сделал больше» («Hamlet made over», 1916), «Фредди против Гамлета» («Fredy versus Hamlet», 1916) и другие. Вместе с образом шекспировского Гамлета высмеивалась и развенчивалась гениальность Шекспира, что продемонстрировал в своем творчестве Б. Шоу.

Формирование иррационалистического вектора европейской культуры, свидетельствовавшее об ограниченности человеческого разума, логики и эмпирического подхода к познанию мира, привело к некоторым изменениям в рецепции трагедии о принце Датском. Так, в символизме образ Гамлета начинает рассматриваться во взаимосвязи с женскими образами-персонажами трагедии: в творчестве А. Рембо, В.Я. Брюсова, А.А. Блока, А.А. Ахматовой, М.И. Цветаевой. Внимание поэтов-символистов переносится с фигуры Гамлета на образы Офелии и Гертруды, на их восприятие и оценку характера и действий Гамлета.

Смещение акцентов с характера главного героя происходит и в критическом подходе начала XX века к шекспировской трагедии. Так, например, Т.С. Элиот в эссе «Гамлет и его проблемы» (1919), Дж.М. Робертсон в работе «Проблема Гамлета» (1919) и Э. Штоль в исследовании «Гамлет: исторический и сравнительный анализ» (1919) обращаются к трагедии У. Шекспира во всей ее идейно-художественной целостности, не исключая образ Гамлета, но и не прибегая к нему как «ключу» ко всей трагедии.

С точки зрения Ф. Ницше, фигура Гамлета воплощает бездействие, обусловленное открывшейся взору персонажа «ужасающей истины» повседневной действительности. В интерпретации характера Гамлета Ф. Ницше отразилась критика разума и науки как двух столпов, на которых зиждется научное познание [Ницше 1990].

Научное познание, по мысли представителей философии жизни, ведет к торжеству безликой и бесчеловечной цивилизации, угрожающей сменить гуманистическую европейскую культуру; и массы, готовой занять место, отведенное ранее творческой индивидуальности, на которую уповали романтики. Отсюда и характерный для всего XX века процесс дегуманизации искусства и децентрации в нем образа Человека, свидетельствующий о постепенном изживании ренессансной модели гуманизма, а вместе с ней и шекспировского образа Гамлета.

Итак, гуманизм, став идейной доминантой новоевропейской культуры в целом и её западного компонента в частности и определяя её облик, на

протяжении веков претерпевал различные изменения, адаптируясь под многообразные культурные изменения, вызванные научными открытиями и социально-политическими потрясениями. Однако в центре европейской философско-эстетической мысли Нового времени неизменно оставался Человек. Отсюда внимание философов, литературных критиков и писателей XVII – начала XX века к образу Гамлета как художественному воплощению кризиса гуманистической концепции человека: особенностям его характера, причинам поступков героя или его бездействия и т.д. В соответствии с такой антропоцентричной идейно-художественной установкой прежде всего в западноевропейской литературе сложилось основополагающее направление восприятия, осмысления и интерпретации трагедии о принце Датском, названное нами «гамлетоцентричным», которое нашло воплощение в разнообразных тенденциях, соответствующих эпохе и культурно-историческим реалиям, на фоне которых происходило их формирование. Однако мировоззренческий разлад, характерный для рубежа XIX–XX веков и достигший своего апофеоза во второй трети XX столетия, положил начало кризису европейской культуры, а соответственно, и ренессансному гуманизму как неотъемлемой ее составляющей<sup>41</sup>. Об этом свидетельствует и характерное для этого времени отступление от «гамлетоцентричного» подхода в рецепции шекспировской трагедии.

### **1.3 Ренессансная модель гуманизма при деконструкции образа Гамлета в европейской литературе XX века**

Век XX, совершивший величайшие открытия в истории развития науки и техники, стал веком катастроф и разрушений, которые заставили иначе посмотреть, прежде всего, на науку: «Наука, эта непогрешимая созидательница

---

<sup>41</sup>Липнягова, С.Г. Шекспировский образ Гамлета как художественная репрезентация кризисных периодов новоевропейской гуманистической мысли / С.Г. Липнягова, М.С. Щукина // Литература в контексте современности. Аксиосфера отечественной и зарубежной литературы / отв. ред. Т.Н. Маркова; ЮУрГГПУ. Челябинск: Энциклопедия, 2019. С. 197–202.

европейской жизни, оказалась в годы войны страшной разрушительницей» [Степун: 872]. Вера в прогресс, рост научного знания, стремительное развитие технологий в условиях потери устойчивых нравственных ориентиров, релятивизма морали привели к вырождению европейской культуры, объявленному О. Шпенглером в работе «Закат Европы» (1918), а соответственно, и гибели гуманизма, как неотъемлемой ее составляющей, оглашенной в статье А.А. Блока «Крушение гуманизма» (1919).

А.А. Блок видел причину крушения гуманизма в «духовном изнеможении», «вырождении» индивидуалистической личности как главной опоры гуманистической культуры [Блок 94]. О. Шпенглер видел трагедию своего времени в механизации<sup>42</sup> всех сфер человеческой жизни как основной черте современной цивилизации, угрожающей прежде всего человеку, утратившему свою созидательную роль в современном мире [Бердяев 1922].

По мысли Н.А. Бердяева, человек, забывая о своей связи с божественным источником жизни, приходит к тотальной самоутрате, саморазрушению, нивелированию и вырождению личности, уподобившейся машине («*Nomo mechanicus*» Э. Фромма). Утрачивая индивидуальность, человек теряет то ключевое положение, которое всецело занимал в ренессансный период истории [Бердяев 1969]. Подобное децентрирование в современной культуре образа человека, по мнению Н.А. Бердяева, ознаменовало конец Ренессанса как особой модели гуманизма и «величайший кризис творчества», «глубочайший кризис культуры» [Бердяев 1969: 396].

Характерный для всего XX века процесс дегуманизации искусства и децентрирования в нем образа человека запечатлен в работе «Дегуманизация искусства» (1925) Х. Ортега-и-Гассета. Испанский философ отмечает современную тенденцию к освобождению искусства от «человеческого элемента», господствовавшего в реалистическом искусстве. Современное

---

<sup>42</sup> В работе «Переоценка всего ценного» Ф. Ницше говорит о машине, что она усыпляет в человеке стремление к развитию, совершенствованию, творчеству (Ницше Ф. Переоценка всего ценного / Ф. Ницше // Странник и его тень. – М.: РЕФЛ-бук, 1994. – 400 с.).

искусство (художественный авангард XX века, называемый «новым искусством»), по мысли философа, изображая действительность, ориентируется на истинное эстетическое восприятие, доступное только культурной элите [Ортега-и-Гассет 1991]. Поэтому именно «новое искусство», по мнению Х. Ортега-и-Гассета, призвано противостоять массе, стремительный рост которой оказывает пагубное влияние на культуру<sup>43</sup>.

Так, исходной точкой для модернистского искусства стало индивидуальное сознание художника, устремленное в «надбытие» (термин М.М. Бахтина), в ценностный контекст культуры [Тамарченко 2008]. Во внутренней психической жизни человека модернисты усматривали ключ к отображению беспорядочной, алогичной действительности и её организации в художественное целое. Создание субъективного независимого образа действительности, основывающегося на ценностных ориентирах художника, которые получат свое воплощение в разнообразнейших культурных ассоциациях, стало основанием для использования в модернизме техники «потока сознания» [Тамарченко 2008].

Одним из знаковых произведений модернизма стал роман «потока сознания» «Улисс» (1922) Дж. Джойса [Джойс 1997]. Гамлетовская тема входит в роман через близость обстоятельств жизни одного из главных героев романа гамлетовской ситуации<sup>44</sup>, характеризуемой в отношении Стивена Дедала духовным одиночеством героя, его отчужденностью от мира, противопоставленностью обществу, не желающему его понять. Параллель Стивен–Гамлет осуществляется в романе и на основании семейной драмы Стивена (смерть матери, траур по ней, сон Стивена), мучавших героя

---

<sup>43</sup> Помимо названных философов осмыслению кризиса европейской (западноевропейской) культуры были посвящены работы Г. Зиммеля («Конфликт современной культуры», 1918, и др.) Т. Лессинга («Проклятая культура», 1921, и др.), А. Вебера («Германия и кризис европейской культуры», 1924), Э. Гуссерля («Кризис европейского человечества и философия», 1935, и др.), а также о кризисе культуры в постсовременную эпоху писали М. Фуко, Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида, Ж. Делез, Р. Рорти и многие другие.

<sup>44</sup> Д.А. Протапопова, опираясь на мнение Л.Е. Пинского, определяет «гамлетовскую ситуацию» как ситуацию отчужденности героя от его родной среды, ощущение одиночества и позицию противостояния всему остальному миру (Протапопова, Д.А. Шекспировские цитаты и аллюзии в романе Джейса Джойса "Улисс": автореф. дис. ... кандидата филол: 10.01.03. / Д.А. Протапопова. – URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/shekspirovskie-citati-i-allusii.htm>).

теологических вопросов о божественном триединстве, связываемых с биографией У. Шекспира, воплотившего, по мысли Стивена, в пьесе о принце Гамлете свою личную трагедию<sup>45</sup>. Кроме того, близость героев подчеркивается и на почве ирландского национального вопроса [С. Кричли, Д. Уэбстер 2018].

Следовательно, в «потоке сознания» Стивена Дедала гамлетовская тема связывается с культурно-историческими реалиями, богословскими и литературными ассоциациями, различными оттенками эмоционального состояния Стивена и мотивами его поведения, что демонстрирует целостность сознания героя и обнаруживает сопричастность Стивена (вопреки его неприятию мира) иррациональному единству жизни.

Итак, «новое искусство», углубляясь во внутреннюю жизнь любого и каждого человека, оказывалось в силу интертекстуальной насыщенности, необычности способа отображения действительности, многовариативности развития событий, их восприятия и толкования доступным лишь для интеллектуальной элиты. Быть может, предрекаемое Ф. Ницше исчезновение «высшего вида человека» [Ницше 1994: 27] и привело модернистов к идейно-эстетическому тупику, отображенному в «Черном квадрате» К.С. Малевича, в коллажах У. Бэрроуза, в пьесе «4'33"» у Д. Кейджа и других.

Вышеизложенное свидетельствует о том, что идея Ф. Ницше, согласно которой человек должен быть преодолен [Ницше 2007], стала своего рода предсказанием переживаемого XX веком крушения гуманизма, что получило выражение в работах крупнейших мыслителей рубежа веков. Вера в устойчивость центрального положения человека в мире, основанного на уникальности человеческой личности как индивидуальности с богатейшим духовным миром и неисчерпаемым творческим потенциалом, способной формировать моральные ценности, быть носителем и создателем культуры, наконец, исследовать и подчинять своей воле природу, пошатнулась. Перед человеком с необычайной

---

<sup>45</sup> Подробнее об этом см. Воропанова, М.И. Джойс и Шекспир (IX эпизод Улисса) / М.И. Воропанова // Зарубежные литературы на пороге XXI века: сборник научных трудов. – Красноярск, 2000. – С. 57–68.



остротой встала проблема собственного отношения к себе как носителю индивидуального сознания и выбора своей позиции относительно мира, быстро преобразующегося, а соответственно, требующего от человека новых решений «вечных вопросов».

Проблема свободы и ответственности человека за свое существование, за выбранный жизненный путь, становится центральной в экзистенциализме – философии, отразившей трагическое мироощущение одинокого, «заброшенного» (М. Хайдеггер) в абсурдный, чуждый и враждебный ему мир человека, потерявшего веру в Бога, разум, науку, прогресс, «вечные» ценности. Мировоззренческий разлад, свойственный рубежу XIX–XX веков и достигший своего апофеоза во второй трети XX столетия, породил необходимость поиска новой прочной почвы для человека в мире, где «порвалась дней связующая нить».

Испытывая разочарование в объективном миропорядке, низлагаемом всеобщим релятивизмом, экзистенциализм сделал ставку на уникальное, неповторимое, непосредственно переживаемое человеческое существование, или «экзистенцию», как ту связующую нить между человеком и мирозданием, восстановить которую был рожден шекспировский Гамлет. На основе своей «экзистенции», по мысли Ж.П. Сартра, человек может вновь обрести человеческую сущность [Сартр 1989], что становится актуальным после многочисленных военных катастроф, обесценивших веру в гуманность и разумность современного человека.

Неотъемлемым условием полного и всестороннего раскрытия «изначальных» задатков человека, заложенных в него самой природой, гуманисты эпохи Возрождения видели в человеческой свободе. Свобода становится одной из ключевых категорий и в философии существования. Онтологическая независимость, свобода в создании себя как личности накладывает на человека полную ответственность за себя самого, свое собственное существование и окружающий мир («<...> человек осужден быть свободным <...>», [Сартр 1989: 327]). Поэтому человеческая свобода и мыслится экзистенциализмом как бремя, возлагаемое на человека, в обмен на возможность быть личностью.

Вместе с тем свобода выбора становится, по Ж.П. Сартру, единственным пристанищем для гуманизма, поскольку человек, обреченный на свободу, через свою деятельность определяет свое существо, самостоятельно вырабатывая для себя духовно-нравственные ориентиры, сотворяет себя самого и несет за то ответственность [Сартр 1989]. Из этого следует, что, освободив человека от онтологической обусловленности и заставив его нести ответственность не только за собственную жизнь, но и за все происходящее в мире, экзистенциализм запечатлел трагическое состояние гуманистической мысли современности.

Трагическое мировосприятие современного человека, ощущающего абсурдность своего удела во враждебном или безразличном к нему мире, а потому занимающего позицию отчуждения по отношению к нему, запечатлело абсурдистское направление, формирующееся в западноевропейской драматургии в середине XX века. Под влиянием эстетики театра абсурда в 1967 году появляется пьеса британского драматурга Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», опирающаяся на шекспировскую трагедию о Датском принце и отсылающая к знаменитой абсурдистской пьесе С. Беккета «В ожидании Годо» (1952). Характеризуя театр абсурда, Ю. Фридштейн отмечает характерную его особенность – вызывать у реципиента чувство смертельного страха, порожденного ощущением предрешенности человеческой судьбы, её обусловленности чьей-то «злой волей» [Фридштейн 1976: 14].

Кризисное состояние гуманизма середины – второй половины прошлого века нашло художественное воплощение в немецком варианте переосмысления гамлетовской темы в национально-экзистенциальном ключе: «Гамлет, или долгая ночь подходит к концу» (1946) А. Деблина, «Черный лебедь» (1964) М. Вальзера, «Гамлет-машина» (1977) Х. Мюллера и других<sup>46</sup>. Здесь в образе Гамлета оказались отображены антигуманистические тенденции века.

---

<sup>46</sup> Подробно об этом см. Колпакова, С.Г. Шекспир в немецком литературном сознании XX века: интерпретации гамлетовской темы : автореф. дис. ... канд. фил. наук : 10.01.03 / Колпакова С.Г. – Казань, 2010. – 21 с.

Например, главный герой пьесы «Гамлет-машина» Х. Мюллера, играя роль Гамлета, выступает против «правды», справедливости, а в последствии, сбросив гамлетовскую маску, – и всего человечества (в антигуманистическом акте)<sup>47</sup> [Мюллер 2004]. Таким образом, драматург развенчает образ шекспировского героя, изобличая его несостоятельность в качестве обличителя лжи, борца за справедливость, который в своей борьбе со злом встает на его же сторону. Между тем выбор своей жизненной позиции, своего пути, столь остро поставленный шекспировским героем, обретает в экзистенциальной философии внеличный масштаб, приобщая каждого к судьбе всего человечества. Отсюда и антигуманистический<sup>48</sup> пафос пьесы Х. Мюллера, показавшего бессмысленность человеческого выбора, оставленного за ним гуманистической европейской культурой, а соответственно, и отсутствие возможности противостоять абсурдному и жестокому миру. Поэтому единственным выходом для человека становится смерть, а шире – смерть всего человечества. Вследствие этого и гуманистическая «роль» Гамлета, борца за правду и справедливость, в современном обществе лжива, театральна, «машинизирована», доведена до автоматизма: «Я не Гамлет. Я больше не намерен играть роль» [Мюллер 2004: 167], – признается актер, играющий Гамлета.

Таким образом, подвергая деконструкции шекспировский образ Гамлета-мыслителя и гуманиста, Х. Мюллер в своей пьесе изображает девальвацию традиционных ценностей и принципов гуманистической европейской культуры в условиях современной действительности, заставившей произвести пересмотр и переоценку до сих пор незыблемых духовно-этических оснований культуры и прежде всего образа Человека.

---

<sup>47</sup> В работе «Смерть в театре: позднее знакомство с Хайнером Мюллером» Т.А. Баскакова, анализируя гамлетовское начало в пьесе Х. Мюллера, делает вывод о том, что его Гамлет приходит к мысли о необходимости истребления всего человечества для пресечения всеобщего насилия.

<sup>48</sup> С.Г. Колпакова делает вывод об антигуманистическом характере мюллеровской рецепции шекспировской трагедии и её центрального образа-персонажа, который, по её мнению, будучи не в силах бороться с преступностью и насилием, учиненными старшим поколением, присоединяется к ним.

Деантропологизация человеческого сознания, потеря идентичности, самоутрата вследствие децентрированности человека, его «самости» привели во второй половине 60-х годов к постановке проблемы «субъекта», обозначенной как «смерть субъекта»: «смерть человека» (М. Фуко, «Слова и вещи», 1966), «Смерть Автора» (Р. Барт «Смерть автора», 1968), смерть характера (разрушение социально и психологически обусловленного характера у К. Брук-Роуз в работе «Растворение характера в романе», 1986) и другие. Проблематичность философской категории субъекта прослеживалась и в критике гуманизма структурализмом, в структурном психоанализе («Номо loquens» как совокупность безличных языковых структур у Ж. Лакана), в постфрейдистском понимании «машинности» бессознательного, представляющего собой производящий желания завод («Номо machine» Ж. Лакана). Постмодернистская стратегия деконструктивизма (Ж. Деррида) подвела некую черту в судьбе эстетического «субъекта», окончательно разрушив «автора» как субъекта высказывания, а соответственно, и заданную им иерархию ценностей и смыслов [Гальцева 1994].

Деантропологизация мировоззрения, потеря себя как онтологической опоры привела постсовременного человека к осознанию невозможности дальнейшего противостояния абсурдному, жестокому, хаотичному миру и необходимости найти пути приспособления для сохранения собственного существования в условиях алогичности, враждебности мироздания. Приняв за данность хаотичность, абсурдность мира, постмодернизм вывел из него дезорганизованный порядок, дисгармоничную стройность, таящиеся в ризоморфном лабиринте как метафоре самого мироустройства. Хаотичность мира обрела детерминированный характер, вскрыв в беспорядочности, нелинейности, динамичности, неустойчивости, непостоянстве мироздания потенциально возможную стройность, гетерогенную целостность, выраженную постмодернистами в понятии Хаосмоса [Маньковская 2000]. Следовательно, в неупорядоченности, хаотичности мира постмодернисты увидели имманентную возможность самоорганизации, порождающую вероятность человеческого существования в атмосфере нестабильности, энтропийности мироздания.

Игра как основополагающая черта постсовременной культуры послужила тем универсальным механизмом, с помощью которого можно было бы приспособиться к дисгармоничному миру, вывести из модернистского видения мира как Хаоса, спровоцировавшего экзистенциальный кризис, подрыв легитимности человеческого существования, эсхатологические настроения, постмодернистский Хаосмос. При этом игра стала доминантой постмодернистской поэтики, присутствуя на самых разных уровнях художественного текста через такие игровые принципы и приемы, как «двойное кодирование», игровое разъятие структуры произведения, расщепление постмодернистского «субъекта» на множество авторских масок, смена повествовательного ракурса, плюрализация интерпретаций, многовариативность «точек зрения» на изображаемое, сюжетная поливалентность, стилевой эклектизм, фрагментарность повествования, создание «открытого произведения» (термин У. Эко) и многие другие.

Ярким примером функционирования игрового начала в художественном тексте последней четверти XX века является роман А. Мердок «Черный принц» (1973) [Мердок 2005]. Внушительный метатекст, представляющий собой предисловия и многочисленные послесловия, написанные от лица различных героев романа, позволяет А. Мердок показать историю своего главного героя Б. Пирсона с различных «точек зрения», задав, таким образом, вариативность рецепции не только финала романа, но и его центрального образа-персонажа, а соответственно, и рассказанной им истории. Кроме того, играя с различными культурными кодами, А. Мердок делает гамлетовскую тему одной из центральных в своем романе. Через неё, как своеобразную творческую призму, художественно преломляется история жизни главного героя романа – Брэдли Пирсона. Герой, будучи неудачливым писателем, вынашивающим надежду создать художественный шедевр, вырабатывает творческую концепцию, основанную на собственной интерпретации трагедии «Гамлет, принц Датский», в основе которой восприятие шекспировской трагедии как важнейшего этапа

(«катарсиса») в творческой судьбе У. Шекспира, пройдя через который драматург переживает самобичевание и очищение «перед лицом бога» [Мердок 2005: 367].

Толчком к созданию художественного шедевра для героя романа становится любовь, которая приводит Б. Пирсона к духовному и творческому кризису, получившему художественное воплощение в его финальной книге. Таким образом, интертекстуальная обращенность романа к шекспировской трагедии позволяет А. Мердок по-своему обыграть экзистенциальные проблемы свободы нравственного выбора и любви, вовсе не замыкающие, как считал Ж.П. Сартр, человека в обособленном от других людей эгоцентрическом мире, но становящиеся в романе «Черный принц» объединяющим началом, связующим звеном между миром и человеком (Б. Пирсоном).

Болезненная разобщенность мира, «ржавчина расколотого века» становится лейтмотивом повести Г.Л. Олди<sup>49</sup> «Войти в образ» (2011). «Времена такие... порванные» [Олди 2011: 48], – говорит о своем мире Подмастерье, повторяя слова шекспировского Гамлета («Порвалась дней связующая нить» [Шекспир 1994:41]). Именно здесь, в мире Витражей, утратившем силу магии и претерпевающим крах сложившихся ценностей, актёром Алексом Сайкиным разыгрывается трагедия о принце Гамлете<sup>50</sup>.

Близость образов Алекса Сайкина и шекспировского Гамлета, опосредованная через образы лирических героев Б.Л. Пастернака («Гамлет», 1946), В.С. Высоцкого («Мой Гамлет»), О.С. Ладыженского («Последний спектакль», 1990) – носителей трагического, болезненного мироощущения человека второй половины XX века («Век распался Слова-то какие больные <...>» [Олди 2011: 41]), позволяет Г.Л. Олди ввести в роман шекспировскую тему мирового разлада, экзистенциальную тему бунтующего человека, тему театрализации мира и человеческой жизни, христианскую тему искупления грехов человечества жертвой Христа, образ которого сплетается в романе с образом

---

<sup>49</sup> Псевдоним украинских писателей Д.Е. Громова и О.С. Ладыженского.

<sup>50</sup> Подробнее о гамлетовском контексте романа Г.Л. Олди см. Щукина, М.С. Роль гамлетовского контекста в романе Г.Л. Олди «Войти в образ» / М.С. Щукина // Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева. 2014. – № 4. – С. 269–271.

Гамлета-Девоны. Проблема экзистенциального бунта человека в романе Г.Л.Олди находит разрешение в человеческой жертвенности как прочной гуманистической основе для осмысливания и преобразования абсурдной, бесчеловечной, аморальной действительности [Щукина 2014].

Итак, европейская литература прошлого столетия отчасти унаследовала «гамлетоцентричность» как общекультурную устремленность к фигуре шекспировского героя. При этом гамлетовская тема не оставалась традиционно шекспировской [Липнягова, Щукина 2019: 100], о чем свидетельствуют рассмотренные художественные произведения. Играя с традицией, с культурными кодами, «вечными» темами, сюжетами и образами, постмодернизм освещает современное положение гуманистических ориентиров прошлого, а соответственно, и концепции человека, созданной ренессансной гуманистической культурой. Деантропологические процессы, происходящие в постсовременной науке, философии и культуре, в частности – децентрация, деперсонификация эстетического субъекта, исчезновение автора как смыслопорождающей инстанции, его замена «скриптором», «оператором», авторскими масками, порождающими плюральность точек зрения на происходящее – свидетельствуют об изживании образа Человека, порожденного ренессансной эпохой, возведенного классическим западноевропейским гуманизмом в статус аксиомы и подвергнутого критическому пересмотру в постсовременную эпоху.

Отсюда и деконструкция, дегероизация в современной европейской и отечественной литературе образа Гамлета, немислимого вне гуманистической парадигмы [Липнягова, Щукина 2019], его вычитание из произведения, перенесение на периферию. Об этом свидетельствует ряд художественных текстов, написанных в последней трети XX века, о которых говорилось во Введении к диссертационному исследованию. Так, пьеса Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» [Стоппард 1990] открывает литературную традицию переосмысления шекспировской трагедии о принце Гамлете с «точки зрения» ее второстепенных персонажей. О возможности такого варианта переосмысления «Гамлета» упоминал в романе «Конец пути» (1958)

американский писатель Дж. Барт<sup>51</sup>. Идею одного из героев романа о том, что в жизни не бывает основных и второстепенных персонажей [Барт 2000] позднее реализуют Т. Стоппард, сделавший главными героями своей пьесы университетских однокашников Гамлета – Розенкранца и Гильденстерна, а вслед за ним – польский драматург Я. Гловацкий в трагикомедии «Фортинбрас спился» [Гловацкий], итальянский драматург А. Николаи в комедии «Гамлет в остром соусе» [Николаи], болгарский писатель Н. Йорданов в пьесе «Убийство Гонзаго» [Йорданов 1990], украинская писательница Т. Ахтман в пьесе «Офелия, Гертруда, Дания и другие» [Ахтман 2012]. В данных произведениях образ шекспировского Гамлета, традиционно воплощающий заданную ренессансной моделью гуманизма концепцию человека, децентрируется и переосмыляется в соответствии со сменой фокуса восприятия и осмысления происходящих в трагедии У. Шекспира событий. Кроме того, передача второстепенным персонажам шекспировской трагедии центральной роли, происходящая в пьесах современных драматургов, свидетельствует, по нашему мнению, о поиске нового героя «расшатавшегося» века, а соответственно, и нового прочного основания для человеческого существования.

Вышеизложенное позволяет сделать вывод о том, что если в период новоевропейской культуры человек, осознавая себя неким созидающим началом для всего окружающего мира, грезил о гармоничном мироздании, достижение которого казалось ему осуществимым, поскольку оно зиждилось на гуманистических принципах и идеалах, лежащих в самом человеке, то век XX, открыв иррациональную, неподдающуюся логосу, исключаящую гармонию, сущность мироздания, заставил человека найти иные пути воплощения разумного, стройного, сочувственного по отношению к человеку мироустройства, будь то сознание творческой индивидуальности, выстраивающее в творческом акте свой идеальный мир, или человеческая свобода выбора в сотворении себя

---

<sup>51</sup> Герой романа говорит о возможности пересказа «Гамлета» от лица Полония как «Трагической истории Полония, гофмейстера датского», см.: Барт, Дж. Конец пути / Дж. Барт. – М.: Терра, 2000. – С. 82.



самого через поступки, наделяющие смыслом человеческое существование в хаотичном, бессмысленном и безразличном к человеку мире; трагический и вместе с тем жизнеутверждающий бунт человека против абсурдности собственного существования, приобщающий каждого индивида к судьбе всего человечества, зачастую оборачивающийся жертвенностью, способной преобразить бессмысленную, бесчеловечную, аморальную действительность. Наконец, увенчавшая XX столетие эпоха постмодерна, постулируя беспорядочность, нелинейность, алогичность мира, взяла на вооружение игру как универсальный механизм, позволяющий вывести из Хаоса не Космос, чего добивались модернисты, но дисгармоничную стройность, гетерогенную целостность, или Хаосмос, дающий человеку надежду на существование в нестабильном, дезорганизованном, постоянно меняющемся мире. Отсюда дискредитация образа Гамлета, как художественного выражения гуманистической концепции человека, нашедшая воплощение в художественном творчестве европейских драматургов последней трети XX века.

## **2. СВОЕОБРАЗИЕ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ШЕКСПИРОВСКОЙ ТРАГЕДИИ О ПРИНЦЕ ГАМЛЕТЕ В ПЬЕСЕ Т. СТОППАРДА «РОЗЕНКРАНЦ И ГИЛЬДЕНСТЕРН МЕРТВЫ»**

### **2.1 Раскрытие жизненной позиции Розенкранца и Гильденстерна в пьесе Т. Стоппарда**

Пьеса «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1967) – первое произведение Т. Стоппарда, современного британского писателя, режиссёра и киносценариста. В России она появилась впервые в переводе И.А. Бродского спустя двадцать с лишним лет после ее написания. Интерес к драматургу, при жизни признанному классиком, в нашей стране возник после экранизации в 1990 году его пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Т. Стоппард неоднократно обращался к шекспировскому сюжету о принце Гамлете, о чем свидетельствуют названия и некоторых других его пьес: «Гамлет Догга, Макбет Кахута» (Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbet, 1979) и «Пятнадцатиминутный Гамлет» (15-Minute Hamlet, 1979).

В трагедии У. Шекспира нет исчерпывающей характеристики Розенкранца и Гильденстерна. Мысли, переживания, сомнения и надежды персонажей остаются невысказанными. Роль, которую отводит им Шекспир, – роль бывших друзей принца, ставших осведомителями и шпионами короля Клавдия. Однако такая роль оказывается им не под силу, т.к. принц догадывается о причинах их приезда в Эльсинор и не снимает перед ними маску безумия. В дальнейшем о Розенкранце и Гильденстерне будет известно лишь то, что они отправятся с принцем в Англию, имея при себе сопроводительное письмо, написанное Клавдием и свидетельствующее о желании короля избавиться от племянника: «Смерть Гамлета. Британец, сделай это// Как очевидец, он мне гложет кровь// Будь мне врачом <...>» [Шекспир 1960: 106] («The present death of Hamlet. Do it, England;// For like the hectic in my blood he rages,//And thou must cure me <...>» [Shakespeare 2008: 106]). Но Гамлет, обнаружив предательство друзей, подменит письма, обрекая тем самым их на смерть. Принц не признает своей вины в гибели

персонажей, поскольку видит их собственную вину в случившемся: «Им была по сердцу эта должность// <...> их гибель// Их собственным вторжением рождена» [Шекспир 1960: 140] («They did make love to this employment;// <...> their defeat// Does by their own insinuation gro» [Shakespeare 2008: 131]). О смерти персонажей в самом конце трагедии сообщит английский посол: «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» [Шекспир 1960: 157] («Rosencrantz and Guildenstern are dead» [Shakespeare 2008: 139]). Именно эта реплика через четыре с половиной века обратила на себя внимание Т. Стоппарда. Драматург создает собственную версию трагедии Шекспира, показывая события, происходящие в Эльсиноре, с «точки зрения» Розенкранца и Гильденстерна, ставших главными действующими лицами его пьесы.

Трагедия Розенкранца и Гильденстерна, по словам шекспировского Гамлета, заключалась в том, что они, будучи «маленькими людьми», очутились между двух «могучих недругов» [Шекспир 1960: 140] («Tis dangerous when the baser nature comes// Between the pass and fell-incensed points// Of mighty opposites» [Shakespeare 2008: 131]), которые, противодействуя друг другу, их уничтожили. Т. Стоппард, соглашаясь с Гамлетом, показывает личную вину персонажей в собственной гибели, что находит художественное отображение в заглавии его пьесы. На первый взгляд, как отмечают Н.В. Захаров и Б.Н. Гайдин [Захаров 2007], оно выглядит абсурдно, поскольку Розенкранц с Гильденстерном участвуют в действии и умирают в самом финале, исчезнув с палубы корабля. Однако у Стоппарда персонажи «мертвы» изначально, что подчеркивается названием пьесы [Захаров 2007]. Следовательно, авторская интенция направлена на вскрытие, с одной стороны, духовной мертвенности персонажей, их предельной несамостоятельности и неспособности к волевым поступкам, а с другой – их обреченности в абсурдном, бессмысленном и непознаваемом мире.

Персонажи неизменно движутся к смерти с самого начала пьесы. Их пробуждение гонцами короля символизирует второе рождение, обретаемое ими в пьесе Т. Стоппарда после гибели, которой окончилась их шекспировская роль. Персонажи получают возможность переиграть свои роли, перестав быть

пассивными наблюдателями происходящих событий, и тем самым спасти свою жизнь в пьесе Стоппарда.

Лейтмотивом пьесы становится мотив ожидания: на протяжении всего действия персонажи находятся в состоянии напряженного ожидания, не проявляя при этом самостоятельности и активности. Между тем обстоятельства требуют от них не только максимальной собранности, но и подробного анализа совершающихся событий: срочный вызов во дворец, исчезновение сопровождающих, отсутствие каких-либо пространственных ориентиров, – все это нарушает обычный ход жизни персонажей, провоцируя их к деятельной позиции по отношению к происходящему.

Необычна местность, «<...> лишенная названия, отличительных признаков, населения и вообще значения» [Стоппард 1990: 88] («<...> place of no name, character, population or significance» [Stoppard 1968: 11]), через которую пролегает их путь к королевскому замку. Неопределенность места, где «парные» персонажи пребывают в ожидании, проводя время в бесконечных диалогах и играх, отсылает читателя к пьесе ирландского драматурга С. Беккета «В ожидании Годо» (англ. «*Waiting for Godot*», 1948–1949) [Ряполова 2005]. Интертекстуальные переключки с беккетовской пьесой позволяют Стоппарду переориентировать горизонт читательских ожиданий на восприятие его собственной пьесы в контексте не только трагедии У. Шекспира, но и шедевра театра абсурда. Таким образом, в пьесе Стоппарда сосуществуют несколько пластов художественной реальности: шекспировский, существующий параллельно стоппардовскому и пересекающийся с ним в сценах, взятых из трагедии «Гамлет», и беккетовский, присутствующий в пьесе на интертекстуальном уровне.

Розенкранц с Гильденстерном близки персонажам беккетовского театра абсурда Владимиру и Эстрагону своей неспособностью к действию, безуспешными попытками установить логические связи в абсурдном мироздании. Помочь персонажам, по мысли Стоппарда, должны игры, участвуя в которых Розенкранц с Гильденстерном пытаются понять закономерности и усвоить правила самой действительности. Через игровую форму они стремятся разрешить

жизненно важные вопросы. Значимостью игр в судьбах персонажей объясняется неоднократное обращение к разным их видам в моменты наивысшей напряженности, когда Розенкранцу и Гильденстерну необходимо принять важное решение. Так, выбирая направление движения, они играют в «орлянку» («the toss of a coin»). В «отгадай, в какой руке» персонажи играют с актерами, которые пытаются вовлечь их в спектакль, участие в котором помогло бы Розенкранцу с Гильденстерном осознать свою роль в политической игре Гамлета-Клавдия, и шире – в самой жизни. Находясь в королевском замке и пытаясь осмыслить ситуацию, в которую персонажи попали не по своей воле, они играют в «вопросы».

Из этого следует, что игры, в которые играют персонажи на протяжении всей пьесы, должны пробудить их сознание, помочь им расставить все на свои места, научить владеть ситуацией, а не следовать обстоятельствам. Однако усилия Розенкранца и Гильденстерна не увенчиваются успехом ни в одной из игр. Сам выбор игр персонажами предсказуем: все они ориентированы на случайность, не предполагают интеллектуальных или волевых усилий от играющих. Например, игра «в вопросы» не рассчитана на поиск ответов на поставленные вопросы, соответственно, все усилия героев напрасны, и игра оканчивается вопросом Розенкранца о значении происходящего. Рассуждения Гильденстерна, пытающегося аналитически осмыслить удивительное и необъяснимое девяносто двукратное выпадение орла в «орлянке», неизменно оканчиваются трютом, свидетельствуя о неспособности персонажа довести цепочку логичных рассуждений до определенного вывода, который помог бы ему справиться с игровой ситуацией. Невозможность Розенкранцем и Гильденстерном овладеть игровой ситуацией во многом предопределяет и их несостоятельность в качестве полноправных участников событий и вершителей собственной судьбы.

Исходя из вышеизложенного, можно говорить о том, что с помощью многочисленных игр Розенкранц с Гильденстерном пытаются упорядочить свои мысли и тот круговорот событий, между которыми персонажи пробуют установить

логическую связь, что оказывается невозможным в хаотичной и абсурдной беккетово-стоппардово-шекспировской художественной действительности.

Например, дважды в пьесе персонажи пытаются установить свои правила игры. Но, если попытка Розенкранца обусловлена желанием выиграть или проиграть, доставив тем самым удовольствие другу, то Гильденстерн пытается овладеть игровой ситуацией аналитическим путем, что сближает его с Гамлетом. Однако аналитические рассуждения Гильденстерна имеют узкие, прагматические цели, например, понять ход игры и те законы, по которым надо играть, чтобы выиграть как можно больше денег. Розенкранц, в отличие от своего друга и тем более от Гамлета, не аналитик, он практик, доводящий свои действия до абсурда. Для героя постоянное выпадение «орла» – обыкновенное везение, «рекорд». Его не только не интересуют вопросы, беспокоящие Гильденстерна, но ему кажется, что его исключительное везение «скучно» («Getting a bit of a bore» [Stoppard 1968: 3]). Индивидуализация персонажей нарушает читательский горизонт ожиданий, поскольку шекспировские образы Розенкранца и Гильденстерна, в отличие от стоппардовских, неразличимы между собой и не предполагают противопоставленности.

Характерно в этом отношении, что в трагедии У. Шекспира сначала Клавдий с Гертрудой, затем Гамлет путают Розенкранца и Гильденстерна между собой. Стоппард актуализирует этот момент, разворачивая его в эпизод, доходящий до абсурда, когда персонажи, подобно беккетовским, сами не могут вспомнить своих имен. Таким образом, в пьесе Стоппарда персонажи, в отличие от шекспировских, индивидуализируются через участие в играх. Образы Розенкранца и Гильденстерна представляют собой художественное единство, состоящее из двух противоположностей, о чем свидетельствует сравнение персонажей двум противоположным сторонам монет в игре Клавдия и Гамлета. «Я не в силах считать нас самих чем-либо большим, чем парой золотых с орлом и решкой [Стоппард 1990: 86]» («I don't suppose either of us was more than a couple of gold pieces up or down» [Stoppard 1968: 7]), – говорит Гильденстерн. Они «парные» персонажи, дополняющие друг друга, но даже они в абсурдном мире, познать

который ни с помощью логики или памяти, ни обратившись к играм, им так и не удастся, обречены на взаимное непонимание и одиночество.

Абсурдность мира репрезентирована дезориентацией Розенкранца и Гильденстерна в окружающей их действительности. Персонажи то и дело задаются вопросом, откуда и куда дует ветер. Ответить на этот вопрос означает для них определить направление, на которое необходимо ориентироваться. Розенкранц с Гильденстерном, пытаясь приспособиться к окружающей их действительности, пугающе непонятной и враждебной им, подобно героям Беккета не могут определить, где запад, а где восток, какое сейчас время года, в каком направлении дует ветер. При этом способы, с помощью которых они пытаются определить свое местонахождение, абсурдны и заведомо безрезультатны, как и те игры, в которые они играют. Например, чтобы узнать направление ветра, Розенкранц предлагает «лизнуть палец на ноге и помахать» [Стоппард 1990: 110] («Licky our toe and wave it around abit» [Stoppard 1968: 49]). В результате, персонажи, оставшись без ориентиров, подобно героям Беккета бездействуют, не зная, в каком направлении им следует продолжать свой путь, для них день остается безветренным, а окружающая местность так и не обретает сколько-нибудь определенных очертаний.

На помощь Розенкранцу и Гильденстерну приходят бродячие актеры. Стоппард актуализирует слова Розенкранца из претекста, сообщающего Гамлету о прибытии в замок актеров, которых они с Гильденстерном встретили на пути в Эльсинор. Так, брошенная шекспировским персонажем фраза разворачивается в пьесе Стоппарда в сцену, не нарушая при этом горизонт ожиданий читателя, предполагающего ее ретроспективное наличие в трагедии «Гамлет». В отличие от персонажей, актеры прекрасно ориентируются в сложившихся обстоятельствах: «И я знаю, откуда ветер дует» [Стоппард 1990: 108] («And I know which way the wind is blowing» [Stoppard 1968: 57]), – говорит Актер. Точно так же и шекспировский Гамлет, безумный «<...> только при норд-норд-весте» («I am but mad north-north-west») [Шекспир 1960: 60], превосходно разбирается в ситуации, самостоятельно преобразуя окружающую действительность. Гамлет, «держит нос

по ветру»<sup>52</sup>, сумеет повернуть ситуацию так, чтобы спасти свою жизнь. Таким образом, Стоппард, развернув в своей пьесе шекспировскую метафору, характеризует с ее помощью главных действующих лиц своей пьесы, которым так и не удается определить, куда дует ветер.

Актеры появляются в пьесе в тот самый момент, когда Розенкранц с Гильденстерном оказываются неспособными сделать самостоятельный шаг и тем самым изменить свою судьбу. Они предлагают Розенкранцу с Гильденстерном проиграть их шекспировские роли в спектакле. Это должно помочь персонажам осознать сущность взаимоотношений действительности и актерской игры. Но Розенкранц и Гильденстерн отказываются от участия в представлении, предпочитая сыграть с актерами в «орлянку». После выигрыша Гильденстерн становится уверенным в собственных силах, поскольку закон исключительного выпадения «орла» остается ненарушенным, а значит, он владеет ситуацией, самостоятельно устанавливая правила игры.

Между тем Розенкранц делает открытие: последняя монета в «орлянке» выпала «решкой» вопреки открытому персонажами закону, вопреки той длинной цепочки рассуждений Гильденстерна, с помощью которых он рассчитывал одержать победу над актерами. Это позволяет говорить о том, что в пьесе вместе с неабсолютным характером выведенного в игре правила вскрывается и отсутствие абсолютных закономерностей в окружающей персонажей действительности.

С образом монеты в пьесе связан мотив шанса, выпавшего и на долю персонажей. Однако они не придают этому исключению никакого значения, так же как впоследствии они упускают шанс выйти из замкнутого круга обстоятельств, ведущих их к смерти. «Тут есть своя логика – все происходит само собой, расслабься и плыви по течению» [Стоппард 1990: 97] («There's a logic at work – it's all done for you, don't worry. Enjoy it. Relax» [Stoppard 1968: 31]), – говорит Гильденстерн. Такому жизненному принципу будут подчиняться

---

<sup>52</sup> «Держи нос по ветру», – советует шекспировский шут одному из главных героев трагедии «Король Лир»; см.: Шекспир, У. Король Лир / У. Шекспир; под ред. А.А. Смирнова; пер. М.Л. Лозинского // Полное собрание сочинений: в 8 т. – М.: Искусство, 1960. – Т.6. – С. 435.



персонажи на протяжении всей пьесы. Нежелание Розенкранца с Гильденстерном замечать то, что выходит за рамки их понимания, свидетельствует о страхе персонажей перед необъяснимыми обстоятельствами жизни и их боязни вмешиваться в ее естественное течение.

Во время генеральной репетиции пьесы «Убийство Гонзаго» в королевском замке Актер, комментируя происходящее на сцене, рассказывает Розенкранцу и Гильденстерну о реальных событиях, произошедших в Эльсиноре, а также о том, что еще только должно произойти: о разговоре Гамлета с Гертрудой, смерти Полония, отправке Гамлета с двумя шпионами короля в Англию, о подмененном сопроводительном письме, обрекающем последних на смерть. Все эти события полностью укладываются в горизонт ожиданий читателя, поскольку соответствуют сюжету шекспировской трагедии.

В отличие от актеров, Розенкранц с Гильденстерном не помнят прошлого и не знают будущего. Кроме того, персонажи, осознанно отстраняясь от участия в сценическом действии, не могут установить связи и с настоящим, не понимая собственной роли в происходящих событиях. Единственное, что привлекает их внимание в разыгрываемом спектакле, – это двое актеров, исполняющих роли шпионов и одетых точно так же, как и сами персонажи. Подобные авторские «подсказки» разрушают иллюзию правдоподобия действия пьесы, вскрывая ее метатеатральность. Из этого следует, что актеры находятся между шекспировской и стоппардовской реальностями пьесы, в отличие от Розенкранца с Гильденстерном, которые принадлежат скорее к беккетовской художественной реальности, неизменно ассоциируясь с Владимиром и Эстрагоном.

Розенкранц с Гильденстерном занимают в пьесе позицию зрителей. «Не суйся – мы только зрители» [Стоппард 1990: 114] («Keep back – we're spectators» [Stoppard 1968: 71]), – говорит Гильденстерн. Поэтому читатель, учитывая восприятие персонажами сюжета трагедии У. Шекспира, не может доверять им, поскольку персонажи являются эксплицитными реципиентами, неспособными уловить авторские коннотации, понять стратегии текста Т. Стоппарда. При этом собственный горизонт ожидания читателя изменяется, корректируется под

влиянием «чужого» восприятия. Например, если Розенкранц с Гильденстерном не придают никакого значения тому обстоятельству, что они внезапно оказываются на театральной сцене вместо актеров, играющих «шпионов» короля, то читателям оно позволяет воспринимать трагедию Шекспира в ее театральном ключе, как спектакль, разыгрываемый актерами, а соответственно, пьесу Стоппарда – как метадраму.

С пассивностью и безволием Розенкранца и Гильденстерна, обусловленных их позицией наблюдателей, их молчаливым согласием подчиняться жизненным обстоятельствам связан мотив игры на флейте. Стоппард заимствует слова Гамлета из второй сцены третьего акта шекспировской трагедии, где принц уподобляет искусство игры на флейте умению лгать. В пьесе Стоппарда мотив игры на флейте сопутствует включению в действие актеров: он появляется при встрече персонажей с актерами в лесу, затем во дворце и на борту корабля, увозящего Гамлета в Англию. Актерское мастерство заключается в знании человеческой души и умении играть человеческими чувствами, поэтому, в соответствии с мыслью Гамлета, именно актеры умеют играть на флейте. Однако душа человека, по словам шекспировского героя, устроена не так просто, как актерская «дудка», и играть на ней сложнее, чем кажется. В отличие от Гамлета, который не позволяет «играть» («You would play upon me» [Shakespeare 2008: 91]) на себе, Розенкранц с Гильденстерном не делают ничего, чтобы освободиться от влияния Клавдия и начать принимать самостоятельные решения. «Мы заехали слишком далеко, теперь только сила инерции управляет нами <...>» [Стоппард 1990: 133] («We've travelled too far, and our momentum has taken over<...>» [Stoppard 1968: 112]), – говорит Гильденстерн. Актерам так и не удается изменить жизненную позицию персонажей. Предопределенность судеб Розенкранца и Гильденстерна, обусловленная их шекспировскими ролями, становится очевидной для читателей, когда персонажи соглашаются доставить Гамлета в Англию.

Таким образом, несмотря на неоднократные «подсказки» актеров, участие в различных играх, Розенкранц с Гильденстерном оказываются не в силах что-либо

изменить в своей судьбе: они безропотно принимают навязываемые им роли шпионов и предателей, и подобно шекспировским персонажам, не считают нужным предотвратить убийство своего друга Гамлета. Они хотят вернуться домой, чтобы вновь предаться духовному забвению, обретающему в пьесе метафорическое значение смерти. Душевная дремота и безразличие, покорность и отсутствие собственного взгляда на мир, забвение таких общечеловеческих ценностей, как дружба и жизнь – все это черты «расштатавшегося» века, исправить который был призван Гамлет, но не Розенкранц и Гильденстерн. Чувство безнадежности, беспомощности «маленького», одинокого человека перед лицом алогичного, беспорядочного и враждебного мира понемногу овладевает персонажами.

Вместе с тем постепенно конкретизируется мотив ожидания, перерастая в мотив ожидания смерти. Так, Розенкранц предлагает сделать для короля что-нибудь «конструктивное» («constructive»), чтобы оправдать возлагаемые на них ожидания. На что Гильденстерн отвечает: «Маленькую плоскую пирамиду из человеческих тел <...>?» [Стоппард 1990: 101] («A short, blunt human pyramid<...>?» [Stoppard 1968: 32]). Сущность той политической игры, в которой им невольно приходится участвовать, «кровавая». «Кровь обязательна» [Стоппард 1990: 94], – предупреждал их Актер еще при первой встрече («Blood is compulsory» [Stoppard 1968: 24]). И чем ближе финал, тем настойчивее звучит тема смерти.

Персонажи неоднократно задумываются о смерти, их беспокоит вопрос, есть ли у них будущее. Друзья ощущают себя в совершенно непонятной им политической игре, как «в ящике», где темно и нечем дышать, что отсылает читателей к образу Дании-тюрьмы, в которой душно шекспировскому Гамлету. Стоппард актуализирует данный образ, представляя его в другом ракурсе, более подходящем для его персонажей, все помыслы которых сосредоточены на возвращении к первоначальному состоянию созерцательного покоя. Подобно Гамлету, предпочитающему жить в ореховой скорлупе, Розенкранц с Гильденстерном согласны существовать «в ящике», обособившись от

действительности. Однако их выбор не обусловлен неприятием мира обмана, подлости и предательства, как было в случае с Гамлетом. Персонажи хотели бы спрятаться «в ящик» в результате личной боязни самой жизни с ее страхами и волнениями. Розенкранц с Гильденстерном до сих пор и пребывали в таком «ящике», пока случай не вывел их из состояния пассивного созерцания собственной жизни, дав возможность вернуться к сознательному участию в ней.

Пытаясь понять, когда человек впервые узнает о смерти, Гильденстерн приходит к неожиданному заключению: «<...> есть только одно направление, и время – мера его» [Стоппард 1990: 111] («<...> there's only one direction, and time is its only measure» [Stoppard 1968: 63]). Экзистенциалистский вывод Гильденстерна о предрешенности человеческой судьбы перекликается с центральным в шекспировской трагедии монологом Гамлета «To be, or not to be ...» (Shakespeare, Act III, Scene I), в котором герой размышляет о возможности для человека противоборствовать «яростной судьбе» («outrageous fortune») или покориться, смирившись со своим уделом, существовать, а не жить, наконец, «уснуть и видеть сны» [Шекспир 1960: 68] («to sleep: perchance to dream» [Shakespeare 2008: 76]). Перед гамлетовским вопросом останавливаются и Розенкранц с Гильденстерном, но, в отличие от шекспировского героя, они выбирают смерть: «Лучше б уж просто смерть <...>» [Стоппард 1990: 128] («We might as well be dead <...>» [Stoppard 1968: 99]), – говорит Розенкранц. В смерти видит избавление и Гамлет. Однако для него в устрашающей таинственности, неизвестности «чего-то после смерти» [Шекспир 1960: 68] кроется причина долговечности человеческих бедствий. «Какие сны приснятся в смертном сне <...>?» [Шекспир 1960: 68] («For in that sleep of death what dreams may come <...>» [Shakespeare 2008: 76]), – вопрос, смущающий разум Гамлета, придающий ему силы для борьбы. Персонажи Стоппарда, в отличие от принца, видят в смерти абсолютный конец человеческого существования, что соответствует тому экзистенциально-абсурдистскому контексту, в котором они созданы, поэтому они не столько боятся смерти, сколько – жизни. Следовательно, в отличие от шекспировского героя, смерть отрицается Гильденстерном и Розенкранцем как таинство, как нечто

устрашающее своей неизвестностью: смерть есть «отсутствие присутствия... Ничего больше <...>» [Стоппард 1990: 134] («It's the absence of presence, nothing more <...>» [Stoppard 1968: 116]).

Смирившись со своей судьбой, персонажи остаются безучастными и пассивными и в финальной сцене на корабле. События, совершающиеся в пьесе Стоппарда на корабле, ретроспективно представлены и в трагедии У. Шекспира через рассказ Гамлета своему другу Горацио о предательстве Розенкранца и Гильденстерна. Таким образом, Стоппард, актуализируя эпизод шекспировской трагедии, превращает его в развернутую сцену, не противореча читательскому горизонту ожиданий. Палуба корабля в качестве финального места действия не случайна. Образ корабля среди бушующего океана, с одной стороны, воплощает экзистенциалистскую беспомощность человека перед властью неведомых сил, довлеющих над ним. Так, Розенкранц с Гильденстерном ощущают себя песчинками, не имеющими силы и воли, чтобы сопротивляться року, влекущему их к гибели. С другой стороны, корабль символизирует в пьесе освобождение персонажей от внешних обстоятельств, которыми они руководствовались до сих пор. «Можем делать и говорить, что хотим и кому хотим, без ограничений» [Стоппард 1990: 131] («We can do what we like and say what we like to whomever we like, without restriction» [Stoppard 1968: 107]), – говорит Гильденстерн. Именно на корабле Розенкранцу и Гильденстерну предстояло, по замыслу Стоппарда, совершить единственно верный и возможный шаг, позволяющий им выйти из игры, поведав обо всем Гамлету. Однако герои не предупредили принца о намерении Клавдия, излагаемом им в письме к королю Англии, погубить Гамлета и упустили свой «шанс»: «<...>должно быть, был момент, тогда, в самом начале, когда мы могли сказать – нет. Но мы как-то его упустили» [Стоппард 1990: 135] («<...> there must have been a moment, at the beginning, where we could have said – no. But some how we missed it» [Stoppard 1968: 117]), – говорит Розенкранц.

Персонажи не в силах были овладеть ситуацией, когда твердо стояли на датской земле, теперь же на корабле, в условиях ограниченного пространства, рядом с Гамлетом, они чувствуют себя совершенно уничтоженными,

«маленькими» и беззащитными в мире, где нарушены все межчеловеческие связи, где брат убивает брата, друг предает друга. «Во всем этом все меньше и меньше порядка» [Стоппард 1990: 126] («This is all getting rather undisciplined» [Stoppard 1968: 98]), – говорит Гильденстерн. Уповая на свое подчиненное положение, персонажи ничего не предпринимают: «<...> мы люди маленькие, всех обстоятельств не знаем... с нашей стороны было бы нахальством вмешиваться в замыслы судьбы или даже королей» [Стоппард 1990: 128] («<...> we are little men, we don't know the ins and outs of the matte... it would be presumptuous of us to interfere with the design of fate or even of kings» [Stoppard 1968: 102]). Одинокие и беспомощные, как тот корабль, на котором они плывут, посреди враждебного ему океана, они продолжают свой путь к берегам Англии, где их в соответствии с сюжетом претекста ожидает смерть. Из этого следует, что горизонты ожиданий текста и читателя сходятся в самом финале, а тема смерти, заявленная в заглавии, замыкает пьесу.

Итак, название пьесы Т. Стоппарда отображает идейно-художественный замысел произведения: Розенкранц с Гильденстерном мертвы с самого начала пьесы. Их смерть, с одной стороны, является результатом личного выбора персонажей, обусловленного отсутствием деятельной жизненной позиции, принципом невмешательства в происходящее, с другой же, учитывая метатеатральную природу пьесы, смерть персонажей восходит к шекспировской трагедии, где их роли оканчиваются казнью. Вместе с тем, насыщая пьесу экзистенциальными вопросами свободы человека, возможности выбора, соотношения человеческой воли и ответственности, драматург подчеркивает абсурдность человеческого существования в силу его конечности и предрешенности.

В пьесе Т. Стоппарда Розенкранц и Гильденстерн получают шанс преодолеть пассивность и безволие, научиться принимать собственные решения и стать творцами своей судьбы. Однако они оказываются неспособными на сколько-нибудь решительный шаг, если даже от него зависит их жизнь. Таким образом, вынесенный в заглавие пьесы тезис о духовной мертвенности

персонажей, уточняется и углубляется в пьесе, получая окончательное подтверждение в ее финале. Розенкранц и Гильденстерн так и не становятся настоящими героями пьесы Т. Стоппарда, поскольку не могут выйти из своей шекспировской роли.

## **2.2 Предназначение образов персонажей-актеров в пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»**

Важная роль в пьесе Т. Стоппарда принадлежит шекспировским бродячим актерам, которым известна судьба Розенкранца и Гильденстерна. При первой встрече с персонажами Актер намекает на некий «шанс», который они получают в лице актерской труппы. Так, на вопрос Гильденстерна о том, является ли их встреча «шансом», Актер дает ошеломляющий ответ: «Да... или... судьба» [Стоппард 1990: 90] («Oh... yes... Or fate» [Stoppard 1968:16]). Авторская интенция направлена на мистификацию образов актеров, представленных в пьесе в качестве помощников персонажей, наделенных знанием того, что только еще должно произойти. Однако знание актерами будущего обусловлено, с одной стороны, их участием в качестве действующих лиц в шекспировской трагедии, а с другой – наличием трагедии «Гамлет» в репертуаре труппы. Поэтому актеры, в отличие от Розенкранца и Гильденстерна, воспринимают происходящее как театральный спектакль.

Актер предлагает Розенкранцу и Гильденстерну посмотреть за небольшие деньги спектакль или принять в нем участие. Это поможет персонажам узнать их истинное положение в пьесе, а значит, у них появится возможность избежать смерти, предопределённой сюжетом шекспировской трагедии. Розенкранц интересуется, что могут актеры представить на сцене. «Обычные вещи... только наизнанку. Представляем на сцене то, что происходит вне ее» [Стоппард 1990: 91] («We keep to our usual stuff, more or less, only inside out. We do on stage the things that are supposed to happen off» [Stoppard 1968: 18-19]), – отвечает Актер. Следовательно, Актер говорит о сути своей профессии и о назначении актеров,

способных объективно видеть мир и помочь людям определить свое место в нем.

Вместе с актерами в пьесу входит мотив театральности как двусмысленности жизни, присутствия в ней чего-то ненастоящего, наигранного. «Жизнь – игра азартная, с ничтожными шансами» [Стоппард 1990: 89] («Life is a gamble, at terrible odds» [Stoppard 1968: 106]), – говорит Актер, частично повторяя шекспировскую метафору жизни-театра. Сама жизнь уподобляется Гильденстерном игре в пятнашки, олицетворяющей предопределенность, нарочитую заданность конечного результата. Сближение художественного мира пьесы с миром театральным репрезентируется и через поведение актеров, реплики которых позволяют судить о том, что им известен текст шекспировской трагедии, точно так же как он известен читателям и зрителям. Актер то и дело на это намекает, заявляя о своем особом положении в пьесе. Кроме того, метатеатральный характер пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» с очевидностью раскрывается в финале ее экранизации, где оказывается, что все происходящее в пьесе – спектакль, разыгрываемый актерами.

Таким образом, через актеров, знакомых с трагедией У. Шекспира, Розенкранц с Гильденстерном получают возможность проиграть собственные роли в театральном представлении, что должно вовлечь их в активное участие в реальной жизни. «Мы, сэр, народ бродячий, используем шансы там, где их находим» [Стоппард 1990: 90] («We're travelling people. We take our chances where we find them» [Stoppard 1968: 16]), – говорит им Актер. Он называет персонажей собратями по искусству, подразумевая такое мироустройство, при котором люди вместо того, чтобы быть собой, исполняют различные роли. Фальшь в человеческих взаимоотношениях, по мнению Актера, является обычным явлением в современном мире, что восходит к мысли Гамлета о «распатавшемся» веке. Стоппард актуализирует фразу шекспировского героя, разворачивая ее в репликах Актера. На замечание Розенкранца, что они с другом «джентльмены», а не собратья по искусству, Актер уклончиво отвечает: «Одни считают, что мы для вас, другие, что вы для нас» [Стоппард 1990: 89] («For some of us it is performance, for others, patronage» [Stoppard 1968: 13]). Таким образом, Актер намекает на



зыбкость и неопределенность положения человека в театрализованном мире, где только актеры могут вести себя естественно и непринужденно.

В этом отношении интересен спектакль, который разыгрывают актеры перед Розенкранцем и Гильденстерном при первой же встрече. Актер, продолжая стоять на месте, объясняет им, что спектакль уже начался, поскольку Актер всегда в форме и всегда готов играть, чем в данный момент и занят. Образы актеров у Стоппарда сопровождает мотив «входа-выхода», который можно рассматривать как художественное отображение границы между сценической реальностью и художественной действительностью в пьесе. Актер остается самим собой в обеих «плоскостях», что дает ему возможность отличать подлинную жизнь от игры и свободно балансировать между ними. Важно заметить, что Актеру были известны все имеющиеся в Эльсиноре входы и выходы, так как он стоял вне игры, заранее зная сценарий, а Розенкранц и Гильденстерн, отказавшись от участия в актерском спектакле, не осознают и того, что на сцене проигрываются их собственные роли. Демонстрируя непрочность границы между жизнью и игрой, между актером и обыкновенным человеком, персонаж дает друзьям понять важность для их дальнейшей судьбы встречи с актерской труппой.

«Неважен» и «плох» не только век, но и репертуар бродячих актеров, и соответствующий ему зритель, заинтересованный в представлении на сцене насилия и жестокости. На подобных спектаклях «специализируется» труппа, по такой модели существует современный актерам человеческий мир. И актеры разыгрывают перед Розенкранцем и Гильденстерном «кровавое» представление, которое с переменной освещением превращается в шекспировскую трагедию о принце Гамлете. Такая смена художественных реальностей в пьесе возможна при ее построении по принципу театральности, позволяющему сосуществовать нескольким художественным реальностям в рамках одного произведения на основе исполнения персонажем определенной роли [Парфенов 1981]. В пьесе Стоппарда, помимо пространства шекспировской трагедии и беккетовской абсурдистской реальности, существует еще одно совершенно особое

пространство, размывающее границу между действительностью и игрою – сценическое или актерское пространство.

Актер упрекает Розенкранца и его друга в том, что они не посмотрели представление, разыгрываемое для них, а значит, так и не стали зрителями, в которых нуждается актерская труппа. Актеры всегда рады публике, без которой актерское мастерство, по словам Актера, пришло бы в упадок. Такое положение актерской труппы соответствует горизонту ожиданий читателя, опирающегося на шекспировскую трагедию, где о печальном положении столичных трагиков, когда-то пользовавшихся популярностью и почетом, а теперь вынужденных странствовать по свету в поисках зрителей и случайного заработка, рассказывают Гамлету Розенкранц с Гильденстерном. Актер иронизирует, что не встретить они «джентльменов», пришлось бы вернуться к импровизации, являющейся неотъемлемой частью актерской профессии. Актеры живут игрой, воспринимая ее как вполне реальную модель жизни, как вторую действительность, которая порой оказывается более реальной, чем мир, окружающий их. Кроме того, в театральном мире актеры, импровизируя, самостоятельно управляют сценической действительностью. В отличие от них, Розенкранцу с Гильденстерном ни в игре, ни в жизни симпровизировать не удастся, они не отличают реальность от игры, поэтому попытки актеров помочь персонажам остаются невостребованными.

Любви к своей профессии, к искусству посвящается пламенный монолог Актера о значении публики в жизни трагиков как единственной награды и единственного оправдания их тяжелого труда. «Вы не понимаете этого унижения – быть лишенным единственной вещи, которая делает эту жизнь выносимой – сознания, что кто-то смотрит...» [Стоппард 1990: 107] («You don't understand the humiliation of it – to be tricked out of the singleas sumption which make sour existence viable – that somebody is watching... » [Stoppard 1968: 54]), – говорит Актер Розенкранцу и Гильденстерну. Он объясняет им, что актеры – «нечто обратное людям» [Стоппард 1990: 107] («We're actors – we're the opposite of people!» [Stoppard 1968: 55]): они отказались от самих себя, чтобы стать всеми, заглянуть в души людей, переживать, вспоминать, чувствовать вместе с ними, чтобы со сцены

показать людям то, что они не хотят замечать в собственной жизни. И единственное, что уравнивает жертвы, приносимые актерами во имя истины и искусства, это мысль о собственной необходимости, значимости в жизни публики, нуждающейся в их помощи.

Актеры дают Розенкранцу и Гильденстерну еще одну возможность стать зрителями на генеральной репетиции спектакля «Гамлет». Разыгрываемая актерами пантомима не вызывает у персонажей аналогий с событиями, недавно произошедшими во дворце. Вопреки ожиданиям Розенкранца и его друга, считающих спектакль оконченным, действие на сцене продолжается, поскольку трагедия, по мнению Актера, непременно должна завершиться смертью ее главных действующих лиц. Персонаж поясняет, что у произведения искусства всегда есть замысел, которому подчиняется художественная действительность. И события могут развиваться сами по себе лишь до тех пор, пока не наступает «эстетический, нравственный и логический финал» [Стоппард 1990: 115] («aesthetic, moral and logical conclusion» [Stoppard 1968: 71]). А он наступает тогда, когда «<...> дела так плохи, что хуже быть просто не могут» [Стоппард 1990: 115] («<...> when things have got about as bad as they reasonably get» [Stoppard 1968: 71]). Никто, по словам Актера, не смеет этому противиться, поскольку это «написано» [Стоппард 1990: 115] («It is written» [Stoppard 1968: 71]). Актеры не могут изменить ход событий, однако они к ним адаптировались и знают, какое место в этой игре отведено им, поэтому, как только актерам станет угрожать опасность, они тайком покинут дворец.

У Шекспира актеры исключаются из действия пьесы после исполнения ими спектакля, когда их роль в трагедии сыграна. Стоппард заполняет лакуны шекспировского текста, самостоятельно домысливая судьбы актеров. В его пьесе роль актеров является решающей в судьбах Розенкранца и Гильденстерна, поэтому драматург оставляет с ними актеров до самого финала. Именно Розенкранцу и Гильденстерну дается в пьесе шанс изменить не только свою участь, но помогая Гамлету, – участь датского королевства и всего «расшатавшегося» века. Однако персонажи оказываются неспособны на сколько-

нибудь решительный шаг в силу собственной пассивности и нежелания вмешиваться в ход событий. И Актер прощается с персонажами: «<...> разойдемся как в море корабли» [Стоппард 1990: 115] («<...> we'll miss each other» [Stoppard 1968: 71]), однако их следующая встреча произойдет именно на палубе корабля.

Вся деятельность актеров в пьесе направлена на подготовку персонажей к финальной сцене на корабле, где Розенкранцу и Гильденстерну предоставляется шанс выйти из игры. Актеры, сбежавшие из Эльсинора, отправляются вместе с ними в Англию. В сцене на корабле усиливается звучание темы смерти, сопровождающей образы Розенкранца и Гильденстерна на протяжении всей пьесы. Например, Актер признается, что лучше всего у трагиков получается сыграть смерть, поскольку сценическая смерть – единственный вид смерти, в которую верит публика. Такое соотношение реальной и сценической смерти, на наш взгляд, исходит из упрека Гамлета самому себе за бездействие в свершении мести, вызванного прочтением Первым актером монолога Энея об убиении Приама (Шекспир, «Гамлет», акт II, сцена 2). Стоппард конкретизирует реакцию Гамлета, которая в его пьесе раскрывается через отношение трагиков к смерти. Для актеров, профессия которых подразумевает слияние реальности со сценической действительностью, человеческая смерть и смерть ролевая равнозначны. «Нет ничего неубедительнее, чем неубедительная смерть... » [Стоппард 1990: 113] («There's nothing more unconvincing than an unconvincing death» [Stoppard 1968: 68]), – говорит Актер. В отличие от Розенкранца с Гильденстерном, у актеров нет страха перед смертью, поскольку смертью их роль не заканчивается – они проигрывают ее изо дня в день. Но Гильденстерн уверен, что сыграть смерть невозможно, поскольку никому из живых она не может быть известна. Доказывая всю реалистичность и окончательность смерти, он пронзает Актера его же стилетом. Однако стилет оказывается бутафорским, и Актер, «умерев», возвращается к жизни. Таким образом, Актер демонстрирует зыбкость границы между театральной реальностью и действительностью, указывая на сценичность происходящего.

Сцена всеобщей смерти, разыгрываемая актерами на палубе корабля, неожиданно оборачивается финальной сценой шекспировской трагедии, где, по словам Актера, «бойня – целых восемь трупов» [Стоппард 1990: 116] («A slaughterhouse - eight corpses all told» [Stoppard 1968: 75]), где английский посол объявляет о казни Розенкранца и Гильденстерна. Таким образом, смена художественных реальностей в финале позволяет завершить пьесу в полном соответствии с читательским горизонтом ожиданий. Персонажи Стоппарда, повторив свои шекспировские роли, погибают в конце пьесы, как и остальные персонажи, исчезающие с палубы корабля.

Таким образом, персонажи-актеры в пьесе Стоппарда, как и в претексте, являются «обзором и краткой летописью века» [Шекспир 1960: 63] («They are the abstracts and brief chronicles of the time» [Shakespeare 2008: 71]). Через их репертуар получает характеристику сама эпоха и ее зритель, желающий видеть на сцене кровь, любовь и риторику. Актерская труппа показывает на сцене модель современного им мироустройства, «никакого» («Indifferent») и «плохого» («bad»), «неважного» («wicked»), при котором «кровь обязательна» («blood is compulsory»). Кроме того, персонажи-актеры играют важную роль в судьбе Розенкранца и Гильденстерна, являясь своеобразной авторской «подсказкой», которая должна помочь персонажам сознательно посмотреть на действительность, окружающую их, и определить свое место в ней. С образами персонажей-актеров связан принцип театральности, с помощью которого в пьесе создается такая художественная действительность, при которой размываются границы между жизнью и ролью, между объективной и театральной реальностью.

### **2.3 Образ шекспировского Гамлета в пьесе Т. Стоппарда**

Главные герои трагедии У. Шекспира (Гамлет, Полоний и Офелия, Клавдий и Гертруда, Горацио) не являются самостоятельными действующими лицами пьесы Стоппарда, а включены в нее вместе с эпизодами шекспировской трагедии, вписанной в художественный мир пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». В

пьесе Стоппарда образ Гамлета в силу своей второстепенности очерчен не так выразительно и подробно, как в претексте. Однако через его шекспировские реплики, отзывы о нем других персонажей пьесы читатель, актуализируя полученную информацию, достраивает образ Гамлета в соответствии со своим горизонтом ожиданий, ориентированным на трагедию У. Шекспира. Гамлет Шекспира – знаток и любитель театра: он дает дружеские наставления актерам, свободно рассуждает о театральном искусстве, оценивает современное состояние театра. Вслед за ним стоппардовский Гильденстерн говорит Актеру, что «предпочел бы искусство как зеркало жизни» [Стоппард 1990: 115] («I'd prefer art to mirror life» [Stoppard 1968: 73]), почти дословно повторяя слова Гамлета, дающего рекомендации актерам в трагедии У. Шекспира (акт III, сцена 2).

В пьесе Т. Стоппарда роль Актера в разыгрываемом спектакле-«мышеловке» аналогична роли шекспировского Гамлета, – это роль «рассказчика», который стоит вне действия, комментируя его. Вмешиваясь в сценическую действительность разыгрываемого спектакля, такой персонаж соединяет театральную условность с объективной действительностью, создает такую реальность, которая объединяет мир действительный и мир театральный. Кроме того, Актеру в пантомиме принадлежит роль Луциана, племянника убитого короля, пытающегося отомстить за смерть дяди и восстановить справедливость, что соответствует роли Гамлета в претексте. В трагедии У. Шекспира Луциан изображает в пантомиме убийцу короля, добившегося любви его жены, что соответствует роли шекспировского Клавдия. Следовательно, горизонты ожиданий текста и читателя существенным образом расходятся, что обусловлено постановкой спектакля «Гамлет» в пьесе Т. Стоппарда. Такое несовпадение в горизонтах ожиданий позволяет драматургу выстраивать рецепцию собственной пьесы, отнюдь не сводящуюся к шекспировской трагедии.

Близость Гильденстерна и отчасти Розенкранца шекспировскому Гамлету наблюдается в тяготении персонажей к аналитике и философии. Однако рефлексия Гамлета направлена на уяснение законов высшего порядка, в отличие от сугубо прагматических целей бывших сокурсников принца.

Экзистенциалистские размышления Гильденстерна о жизни и смерти, о судьбе человека, несущие на себе отпечаток гамлетовской рефлексии, становятся доступны персонажу только в критический, переломный момент его жизни, когда смерть со всей ужасающей правдоподобностью, неотвратимостью и окончательностью предстает перед ним реальной угрозой. В отличие от него и Розенкранца, Гамлет, несмотря на тщательный самоанализ, не останавливается на этом. Он действует: разоблачает Клавдия с помощью постановки спектакля-«мышеловки», спасает свою жизнь, узнав о предательстве друзей, мстит за убийство отца. Наконец, Гамлет, умирая, отдает свой голос в пользу Фортинбраса, мужество, доблесть и отвага которого восхищают принца. Розенкранц с Гильденстерном не совершают в пьесе ни одного самостоятельного поступка, который был бы предопределен их личной волей.

Таким образом, в пьесе Стоппарда роль шекспировского Гамлета, являющегося прекрасным актером и главным героем трагедии, движущим сюжетное действие и участвующим в разрешении конфликта, частично распределяется между принцем, Актером, Розенкранцем и Гильденстерном. У Стоппарда Гамлет выступает, прежде всего, в своей социальной роли – роли принца, поскольку именно так воспринимают его Розенкранц и Гильденстерн. Актерская ипостась шекспировского Гамлета передается Актеру, сближающему своими действиями, репликами, словесной игрой, игрой на сцене и за ее пределами сценический мир с действительностью. Розенкранц с Гильденстерном (вместе) играют роли главных действующих лиц пьесы, несмотря на то, что главными героями они так и не становятся, так как оказываются не в силах преодолеть «второстепенность» своих ролей, восходящую к сюжету претекста.

Подобное разложение роли и образа шекспировского Гамлета на множество составляющих соответствует, на наш взгляд, постмодернистской концепции «расщеплённости» субъекта, его гетерогенности, нестабильности, свидетельствующей о невозможности существования в современном мире человека как цельной, универсальной личности того масштаба, который был

характерен для человека шекспировской эпохи, а соответственно, о поиске драматургом альтернативы Гамлету.

Отсюда своеобразие трактовки образов Розенкранца и Гильденстерна в пьесе Т. Стоппарда. Сделав безвольных персонажей главными действующими лицами пьесы, драматург показывает их обреченность в силу духовной инертности, жизненной пассивности на предуготовленную им смерть. Изображая мысли и желания Розенкранца и Гильденстерна, их страхи и чаяния, наделяя их характерами и чувствами, Стоппард открывает личную вину персонажей в смерти. Страхась жизни с её алогичностью, непознаваемостью, иррациональностью, они не находят ответов, не предпринимают действий, но безучастно повторяют свои шекспировские роли, наблюдая, как нечто страшное и неотвратимое ведет их к финалу – смерти.

Вместе с тем в пьесе Стоппарда по сравнению с претекстом расширяются функции актерской труппы. Роль актеров в трагедии Шекспира связана с их участием в пьесе-«мышеловке», кроме того, через отношение к актерам получает характеристику Гамлет. В пьесе Стоппарда «расшатавшийся» век, исправить который пытался шекспировский герой, изображен через репертуар актерской труппы, через реплики главного Актера, характеризующего современную эпоху как кровавую. Актеру драматург доверяет суждения шекспировского Гамлета об искусстве и предназначении актеров как слугителей истины, роль которых в этом мире – правдиво изображая жизнь, воздействовать на душу человека. Кроме того, именно актеры, воспринимая действительность как спектакль, оказываются в пьесе Стоппарда ближе к реальности, нежели другие её персонажи.

Актеры, возведенные Стоппардом до «всеведущих» и «всезнающих» персонажей пьесы, которым известен финал трагедии У. Шекспира, в отличие от Розенкранца и Гильденстерна, активно действуют, импровизируют, свободно творят в реальной жизни, они чувствуют себя в жизни так же уверенно и комфортно, как и в роли, поэтому в конце пьесы они остаются живы.

Итак, Т. Стоппард своей пьесой показывает, что Гамлет Шекспира, в одиночку борющийся со злом, пытаясь исправить свой век, именно в лице



бродячих актеров, а не безвольных и духовно мертвых Розенкранца и Гильденстерна, мог бы найти верных помощников. Однако актеры Стоппарда не могут выйти из своих шекспировских ролей, поэтому они призваны помочь не Гамлету, а Розенкранцу с Гильденстерном изменить их судьбу, перестать быть посторонними наблюдателями собственной жизни, стать ее активными участниками.

### **3. РЕЦЕПЦИЯ ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ДАТСКИЙ» В ПЬЕСЕ Н. ЙОРДАНОВА «УБИЙСТВО ГОНЗАГО»**

#### **3.1 Роль персонажей-актеров в пьесе Н. Йорданова**

В 1990 году к шекспировской трагедии о принце Гамлете обращается болгарский поэт, прозаик и переводчик Недялко Йорданов (род. 1940) в пьесе «Убийство Гонзаго» (на болг. «Убийството на Гонзаго») [Йорданов 1998], переведенной на русский язык искусствоведом и театральным критиком Элеонорой Макаровой. В России Н. Йорданов известен, прежде всего, как поэт и исполнитель собственных песен: «Нежная песня», «Любовь», «Не уходи, моя жизнь» и другие. Наибольшей известностью в нашей стране пользуется пьеса Н.Йорданова: «Убийство Гонзаго» (1987), впервые поставленная на сцене<sup>53</sup> МХТ им. А.П. Чехова в 1995 году (реж. Б.А. Морозов).

В центре внимания Н. Йорданова в пьесе «Убийство Гонзаго» – судьбы шекспировских актеров, «случайно» и не по своей воле попавших в круговорот беспощадной политической игры и ставших ее жертвами. В трагедии Шекспира сюжетная линия, связанная с актерской труппой, после представления «Убийство Гонзаго» на датской сцене не получает дальнейшего развития, судьба бродячих актеров остается неизвестной. Н. Йорданов заполняет «зияния» в сюжете претекста, достраивая возможную судьбу актерской труппы.

У Шекспира сцена «мышеловка» занимает особое место: «Убийство Гонзаго» – кульминационная точка развития сюжета, после которой сомнения Гамлета разрешаются и он начинает действовать. Гамлет вкладывает в постановку пьесы обличительную функцию, желая убедиться, является ли Клавдий убийцей. Сам спектакль, описывающий события, уже произошедшие в Эльсиноре до начала действия, тщательно продумывается и разрабатывается Гамлетом, выступившим в сцене постановки пьесы в роли актера, режиссера, знатока и

---

<sup>53</sup> О более поздних постановках пьесы Н. Йорданова см.: Меркулова, М.Г. Пьеса Недялко Йорданова «Убийство Гонзаго» на сцене российских театров / М.Г. Меркулова // Роль библиотек и учебных заведений России и Болгарии в продвижении русской книжной культуры и русского языка в Болгарии, Варна, 2015. – С.69–75.

любителя театра. Принц дописывает текст пьесы, вводит пантомиму, дает рекомендации актерам, комментирует сценическое воплощение спектакля перед зрителями, придавая, таким образом, театральному действию условно-реалистичный характер. Кроме того, «спектакль в спектакле» – один из наиболее распространенных приемов создания театральности в драматическом произведении времен У. Шекспира [Парфенов 1981]. Таковы основные функции сцены «мышеловки» в шекспировской трагедии.

Именно эту сцену в качестве ключевой в идейно-художественном отношении берет за основу своей пьесы Н. Йорданов. Пьеса «Убийство Гонзаго» построена на совмещении оригинального авторского текста Н. Йорданова и парафраза текста трагедии У. Шекспира, что позволяет болгарскому драматургу следовать сюжету «Гамлета», рассказывая от лица разных персонажей о событиях шекспировской трагедии, которые не получили прямого отображения в «Убийстве Гонзаго».

Пьеса Н. Йорданова начинается с приглашения труппы бродячих актеров в королевский замок для постановки спектакля, который должен послужить развлечением для принца Гамлета. Несмотря на фабульную близость пьесы трагедии Шекспира, горизонты ожидания читателя и текста расходятся с самого начала действия, поскольку приглашение актеров в Эльсинор отнюдь не случайно, как было в претексте. В пьесе Н. Йорданова актеры получают приглашение не от Розенкранца и Гильденстерна, а от Полония, персонажа, образ которого кардинально переосмыслен в «Убийстве Гонзаго». Полоний Йорданова – политический игрок, борющийся за трон Дании, соответственно, сама сцена «мышеловка» оказывается частью переворота, задуманного Полонием, что создает условия для изменения горизонта читательских ожиданий по отношению к пьесе «Убийство Гонзаго».

Кроме того, в пьесе появляется мотив денег, отсутствующий в претексте. Так, актеры соглашаются разыграть представление за денежное вознаграждение, обещанное Полонием. Мотив денег вводится драматургом, с одной стороны, для раскрытия характеров актеров, казалось бы, находящихся во власти своих

желаний, исполнение которых напрямую связано с сулимыми двадцатью тысячами дукатов. С другой стороны, мотив денег необходим, чтобы подчеркнуть политическую подоплеку происходящего.

Заманчивым и лестным представляется бродячим актерам предложение первого королевского советника сыграть во дворце перед принцем. Такая честь не выпадала им даже в прошлом, когда актеры были столичной труппой и имели свой постоянный театр. Возможность заработать двадцать тысяч за одно представление, создать собственный театр, перестать скитаться и жить «впроголодь» становится реальной, поэтому актеры поддерживают решение директора труппы Чарльза принять предложение Полония. Таким образом, мотив денег оказывается ведущим в начале пьесы.

Мотив денег присутствует и в пьесе Т. Стоппарда, в которой актеры готовы за деньги разыграть любое представление. Актеры в «Убийство Гонзаго», подобно актерам Т. Стоппарда, в начале пьесы готовы на многое ради денег. Однако подобное желание не соответствует дальнейшей их роли ни в одной из пьес. Постепенно, с развитием сюжета, позиция йордановских актеров меняется, мотив денег уходит на второй план, уступая место осознанию нравственного долга актера перед людьми. Из этого следует, что оба драматурга с помощью мотива денег обличают само мироустройство, в котором деньги играют важную роль.

Приглашение Полония сыграть в Эльсиноре вызывает подозрения у старейшего актера труппы Бенволио. «То ли выйдем, то ли нет. Дело темное» («Я излезем, я не. Тази работа е тъмна» [Йорданов 1998: 12]) [Йорданов 2005: 5], – говорит он в ответ на предупреждение Полония о невозможности для актеров покинуть Эльсинор до постановки спектакля. Образ Бенволио появляется в пьесе Йорданова в результате актуализации драматургом образа Первого актера из шекспировской трагедии: оба персонажа знакомы с принцем и любимы им за свои профессиональные способности. Кроме того, Бенволио, по словам Полония, был когда-то первым актером в столичном театре, как и его отец. Актер опытнее и мудрее своих коллег, поэтому он первым догадывается об опасности, таящейся в

спектакле, выбранном принцем для постановки на сцене, о чем предупреждает Чарльза. Бенволио понимает, что в государственном строе Дании за пятьдесят лет, минувших после того, как его отца, первого королевского актера, казнили за антиправительственную пьесу, ничего не изменилось. «Есть что-то гнилое в датском государстве» («Има нещо гнило в датската държава» [Йорданов 1998: 13]) [Йорданов 2005: 5], – говорит он, перефразировав слова Марцелла, персонажа шекспировской трагедии, которому принадлежит реплика: «Подгнило что-то в Датском государстве» («Something is rotten in the state of Denmark» [Shakespeare 2008: 46]) [Шекспир 1960: 32].

Бенволио пытается предупредить актеров, что своей игрой они могут скомпрометировать короля, и его гнев немедленно обрушится на них, но двадцать тысяч дукатов и данное согласие не позволяют актерам отказаться от спектакля. Деньги становятся основным аргументом Чарльза в пользу постановки опасного спектакля. До определенного момента создается иллюзия, что актеры, подобно стоппардовским Розенкранцу и Гильденстерну, занимают позицию невмешательства в конфликт между Клавдием и Гамлетом. «Мы артисты, не лезем в политику <...> Мы люди маленькие» [Йорданов 2005: 12] («Ти си прав – ние сме артисти. Ние в политиката не се месим<...> Ние сме малки хора» [Йорданов 1998: 21]), – говорит директор актеров Чарльз. Однако горизонт ожиданий читателя, опирающийся не только на трагедию Шекспира, но и на пьесу Стоппарда, по мере развития действия расходится с горизонтом ожиданий текста, поскольку актеры Йорданова избирают гамлетовский путь борьбы с несовершенством мира.

Гамлет в пьесе Н. Йорданова, так же как и в трагедии Шекспира, знал, какая участь должна постигнуть актерскую труппу, после представления «Убийства Гонзаго». Но принц мог довериться только знакомым ему актерам, людям искусства, действительно служащим истине, свободным духом и умом, которые смогут со сцены сказать «<...> лишь одно слово, чтобы стать бессмертными...» [Йорданов 2005: 72] («Понякого е нужна само една дума, за да станем безсмъртни...» [Йорданов 1998: 95]). Придворная труппа никогда бы не

осмелилась поставить подобную пьесу, поскольку последствия представления компрометирующего Клавдия спектакля на дворцовой сцене в атмосфере недоверия и подозрительности к обстоятельствам гибели предшествующего короля, были осознаваемы всеми в Эльсиноре. К тому же новый король, по словам Бенволио, не терпит правды, поэтому и сократил должность шута при дворе: «Умный король всегда имел шута, который его публично осмеивал. Сейчас это место свободно» [Йорданов 2005: 31] («Умният крал винаги си назначава шут, който публично да то осмина. За това днес бройката е вакантна» [Йорданов 1998: 45]), – говорит актер. На что первый королевский советник отвечает, что вся королевская свита стала шутами.

Таким образом, Н. Йорданов в своей пьесе следует за У. Шекспиром в описании атмосферы, царящей в Эльсиноре. В шекспировской трагедии присутствуют и лицемеры-шпионы Розенкранц с Гильденстерном, предающие своего друга Гамлета, и льстецы-придворные вроде Полония и Озрика, занимающиеся подслушиванием и доношением. С помощью таких царедворцев, как Полоний, Клавдий Йорданова, как и шекспировский герой, держит всех под своим контролем, поскольку «королевские уши не выносят истины» [Йорданов 2005: 60] («Кралските уши не понасят истината» [Йорданов 1998: 79]). Главной обязанностью Полония, как и других придворных, является наушничество. «Тише, Генри... Здесь и у стен есть уши» [Йорданов 2005: 4] («Потихо, Хенри... Тук и стените имат уши» [Йорданов 1998: 11]), – предостерегает Чарльз. Среди королевского окружения распространены доносы и предательство. Даже Полоний не может говорить свободно, поскольку опасается своих учеников, которые могут на него донести. Только Гамлет и актеры не боятся говорить во всеуслышание. Но, в отличие от неприкосновенного принца, претворяющегося безумным и в силу своего безумия пользующегося правом шута – говорить недозволенное, актеры беззащитны перед гневом короля.

Актеры чувствуют себя «пешками в руках великих шахматистов-политиков» [Йорданов 2005: 12] («сме пионки в ръцете на големите шахматисти-политиците» [Йорданов 1998: 21]). Бенволио понимает, что с помощью актеров

Гамлет объявит «шах» королю, а значит, напряженность конфликта между Клавдием и принцем, после постановки спектакля достигнет наивысшей точки. Что ждет «маленьких» людей, принявших в политической игре сторону Гамлета, догадываются и Бенволио, и Чарльз. «Король обезглавит пешки» [Йорданов 2005: 45], – с уверенностью говорит директор труппы («Кралят ще обезглави пионките» [Йорданов 1998: 62]), но решает, что его актеры должны исполнить свой долг и разыграть опасное представление. Подобным образом на сюжет пьесы накладывается модель шахматной игры, в которой актерам отведена роль пешек. Однако актеры, осознавая свою роль в конфликте сильнейших противников, в отличие от Розенкранца с Гильденстерном Т. Стоппарда, осознанно идут на риск, вопреки своему положению «маленьких людей», бросая вызов не только королю, но и самой судьбе.

В шекспировском «Гамлете» характеры актеров остаются статичными в силу своей второстепенности в трагедии. Актеры Йорданова – «маленькие» люди, преодолевающие на протяжении пьесы ничтожество своего положения и ощущающие себя в финале свободными и сильными, способными пожертвовать собственным благополучием, ради высокой миссии, принятой ими добровольно. Этим они и близки Гамлету, который видит в них друзей и соратников. Горацио говорит, что Гамлет любит их. В пьесе Йорданова принц дает актерам шанс отказаться от участия в «мышеловке». Такой сюжетный ход необходим Йорданову, чтобы подчеркнуть осознанность их выбора, их смелость и мужество. Гамлет предупреждает, что после спектакля актеры должны в свое оправдание сказать, что слова им дал сам принц. Кроме того, Гамлет передает через Горацио пять тысяч золотых, чтобы выразить свою благодарность актерам за их согласие участвовать в «мышеловке». Попытка Гамлета помочь актерам не увенчивается успехом, и лишь случайное стечение обстоятельств избавляет их от смерти.

Актеры Йорданова постепенно начинают осознавать, что их роли в спектакле «Убийство Гонзаго», как и в их жизни, могут оказаться последними, так как представление, в котором они будут участвовать, должно изменить ход политической игры и судьбу Дании. Различно в этой ситуации поведение актеров,

что позволяет наиболее полно развернуть их образы. Характеризуя актеров через отношение к сложной и опасной ситуации, в которую попала труппа, Йорданов показывает каждого из них с человеческой стороны: актеры не чужды как благородных, нравственных помыслов и поступков, так и низменных пороков и страстей. Если Бенволио и Чарльз понимают всю серьезность положения актерской труппы, то остальные актеры могут только догадываться об этом. Так, Амалия до последнего момента верит, что несчастья обойдут ее стороной, поскольку она бывшая любовница Полония и очередная любовница самого короля, что сулит ей стать примой столичного театра. Кроме того, в труппе Чарльза не все являются профессиональными актерами, в ней состоят и обычные люди, имеющие добрые сердца и веру в высокую миссию искусства на земле. Это не обладающая актерским талантом сварливая жена Чарльза Элизабет, которая оказывается верной и горячо любящей женой, готовой разделить с мужем не только радости, но и несчастья. И даже «вытащенная из грязи» [Йорданов 2005: 13] («ти я измъкна от калта» [Йорданов 1998: 23]) Амалия в финале пьесы, спускающаяся в подземелье королевского замка, чтобы помочь своей труппе, вызывает у зрителей сострадание, точно так же, как «молокосос» Генри, попавший в труппу из-за «хороших физических данных» [Йорданов 2005: 7] («Има добрм физически данни» [Йорданов 1998: 15]). Только Чарльз и Бенволио добровольно посвятили свою жизнь искусству. Может быть, поэтому именно Чарльзу дано пробудить в актерам веру в собственные силы и в силу искусства, преображающего мир.

Типична в создавшейся ситуации позиция Суфлера, уверенного во второстепенности своей роли в труппе, что должно спасти его от неприятностей в случае ареста актеров. И все же Суфлер, предпочитая заручиться милостью короля, переписет слова к спектаклю, написанные Гамлетом, а оригинал передаст Полонию, чтобы доказать при необходимости свою преданность королю. Обезопасив себя, Суфлер уничтожит единственное доказательство невиновности актеров. Он предаст членов труппы и в тюремном подземелье, предоставив информацию о каждом актере Палачу. Но все предосторожности Суфлера



окажутся напрасными – только Суфлер, уверенный в прочности своего положения помощника Палача и соратника короля, в финале пьесы лишится жизни. Самоуверенностью и самодовольством, лживостью и подлостью поступков Суфлер близок шекспировскому Озрику, поверенному короля. Озрик в трагедии Шекспира проверяет оружие перед состязанием Гамлета и Лаэрта, а значит, он осведомлен о том, что оружие Лаэрта отравлено. В финале шекспировской трагедии Озрик торжественно провозглашает: «Молодой Фортинбрас вернулся из Польши с победой» [Шекспир 1960: 157] («Young Fortinbras, with conquest come from Poland» [Shakespeare 2008: 139]). Суфлер подобно Озрику подлый льстец и предатель, готовый служить любому, кто обладает властью.

Предчувствие опасности, таящейся в выбранном Гамлетом спектакле, усиливается с развитием действия пьесы. Однако выбора у актеров нет: из дворца их не выпустят, и смертный приговор в виде молчаливого согласия на участие в игре подписан за них директором труппы, догадывавшимся о замысле Гамлета. Чарльз осознает, что актерство – это больше чем профессия, это своего рода миссия, которую он и его собратья должны исполнить во имя истины и искусства. Личные желания актеров, мечты, планы, наконец, сама их жизнь – ничто по сравнению с той целью, ради которой они приглашены в Эльсинор. Не корысть, не страх и не безысходность руководят игрой труппы, такие как Чарльз, понимают, что играть необходимо вопреки всему, следуя лишь своему истинному призванию актеров. И он ведет за собой труппу, своим примером, своей глубокой верой в призвание актеров Чарльз изменяет их жизненную позицию. Он не отказывается от участия в «мышеловке», несмотря на угрожающую актерам опасность, о которой догадывается раньше Бенволио, опытного члена его труппы. Под влиянием Чарльза актеры становятся истинными служителями искусства, понимающими и принимающими свое назначение в жизни – бороться за правду ради людей.

Таким образом, Н. Йорданов показывает в пьесе, что человек может изменить мир только через преобразование окружающих его людей, их

миропонимания и отношения к собственной роли в жизни. И Чарльз, в отличие от Розенкранца с Гильденстерном Т. Стоппарда, помогает другим актерам обрести высокую жизненную цель – искусством воздействовать на души людей, искореняя в них зло.

В сцене представления актерами спектакля «Убийство Гонзаго» горизонты ожиданий читателя и текста полностью совпадают, поскольку Н. Йорданов в точности повторяет аналогичную сцену из трагедии Шекспира (Шекспир, «Гамлет», акт III, сцена 2). Сценическое действие, по замыслу Гамлета, сопровождается небольшой пантомимой, изображающей убийство царствующего короля его братом, соблазнение убийцей королевы и воцарение на троне нового короля. Гамлет в пьесе Йорданова, так же, как в трагедии Шекспира, сам комментирует сценическое действие, чтобы придать ему отвлеченный от реальной действительности характер. Но смысл доработанной Гамлетом пьесы, точно воспроизводящей недавно произошедшие в Эльсиноре события, не мог быть не понятым королем и придворными. «Мышеловка» Гамлета срabатывает: Клавдий не выдерживает спектакля, выдавая собственную причастность к убийству брата. Значит, труппе актеров удается сказать со сцены правду, и на этом их шекспировская роль сыграна.

Йорданов в своей пьесе показывает сюжет трагедии «Гамлет, принц Датский» с «точки зрения» шекспировских актеров, поэтому о событиях, в которых сами актеры не принимали участия у Шекспира, читатель узнает от других действующих лиц пьесы «Убийство Гонзаго». Так, например, об отношениях Гертруды с Гамлетом мы узнаем от Офелии, изображающей перед актерами отрывки из диалогов королевы с сыном. Палач сообщает Чарльзу о смерти Полония: «Его приняли за крысу и прокололи шпагой... » [Йорданов 2005: 64] («Взет е за плъх и е промушен през завесата») [Йорданов 1998: 84]. О финальной сцене шекспировской трагедии, в которой погибают Гертруда, Клавдий, Лаэрт и Гамлет, где английский посол сообщает о казни Розенкранца с Гильденстерном, а новым королем Дании становится норвежец Фортинбрас в пьесе «Убийство Гонзаго» мы узнаем из нескольких реплик Горацио, принесшего

актерам, томящимся в тюремном подземелье, приказ о помиловании. Шекспировские актеры, точно так же, как и актеры Стоппарда и Йорданова, не могли присутствовать на поединке Гамлета и Лаэрта, поскольку первые были изгнаны из дворца, а актеры Йорданова заключены в тюрьму. Горацио единственный участник финальной сцены шекспировской трагедии и очевидец гибели членов королевской семьи и их приближенных, оставшийся в живых. Поэтому в пьесе болгарского драматурга именно Горацио сообщает о разыгравшейся трагедии актерам и читателям.

Вышеизложенное свидетельствует о том, что в результате ретроспективного воспроизведения героями Йорданова событий шекспировской трагедии основным видом переработки текста трагедии «Гамлет» в пьесе «Убийство Гонзаго» становится парафраз. Использование парафраза позволяет вносить существенные изменения в горизонт читательских ожиданий, не нарушая его, настроить читателя на восприятие трагедии Шекспира о принце Гамлете как трагедии не только главного героя, но и актеров, выбравших гамлетовский путь противостояния злу и несправедливости человеческого мира.

Вопреки читательскому горизонту ожиданий финал пьесы Йорданова оказывается счастливым, что выглядит неправдоподобным. В мрачное подземелье, где актеров пытаются за антигосударственное предствление, заставляя их признаться в шпионаже, спускается Горацио и объявляет об амнистии в связи с воцарением нового короля Дании Фортинбраса. Такое окончание пьесы во многом обусловлено сюжетом шекспировской трагедии, в которой актеры, попавшие в немилость, очевидно, остаются живы. Кроме того, в финале пьесы Йорданов возводит бродячих актеров до осознания сокровенных истин бытия: никто и никогда не должен расставаться с надеждой, ибо шанс изменить свою судьбу есть у каждого. И пусть актерам удалось избежать смерти только благодаря счастливому стечению обстоятельств, но только их человечность и преданность великому делу артиста – служению искусству и правде – стали причиной их нравственной победы в пьесе.

Таким образом, центральное место в пьесе Н. Йорданова отведено второстепенным шекспировским персонажам – бродячим актерам, по сюжету претекста, «случайно» задействованным в конфликте, их роли в борьбе сильных мира сего, размышлениям о назначении искусства и собственном месте в жестоком и равнодушном к «маленькому» человеку мире. Выбором актеров в качестве главных героев пьесы Н. Йорданова обусловлено избрание сцены-«мышеловки» в качестве центральной в пьесе. События, в которых не могли участвовать актеры в претексте, в пьесе болгарского драматурга происходят за сценой, поэтому они получают освещение от лица персонажей Н. Йорданова.

В пьесе «Убийство Гонзаго» бродячие актеры, обезличенные в шекспировской трагедии, индивидуализируются, наделяясь мировоззрением и жизненной позицией, собственным отношением к шекспировским героям и происходящим событиям. От них зависит, состоится ли гамлетовская «мышеловка», а соответственно, и разрешение конфликта в пьесе. Актеры Йорданова в начале действия, не являющиеся участниками политической игры, сознательно соглашаются помочь Гамлету, обрекая себя на смерть. Директор труппы Чарльз – настоящий артист, убеждающий своих коллег в том, что назначение искусства и его служителей на земле – преобразовать мир, погрязший в жестокости, предательстве и обмане. Актеры во главе с Чарльзом, понимая свой долг, как борьбу с лживостью и несправедливостью человеческого мира, приносят в жертву свои жизни, может быть, поэтому они и остаются живы в финале пьесы. Из этого следует, что актеры совершают подвиг шекспировского Гамлета, отдавшего жизнь ради восстановления справедливости.

### 3.2 Переосмысление шекспировских образов-персонажей в пьесе «Убийство Гонзаго»

«Убийство Гонзаго» открывается списком действующих лиц, среди которых, уступая первое место актерам, располагаются имена шекспировских персонажей: Полония, Офелии и Горацио. Н. Йорданов, переосмысляя шекспировские образы, максимально дополняет те из них, которые не получили в трагедии «Гамлет» подробной характеристики. У Шекспира полнее всего раскрываются образы Гамлета и Клавдия как центральных героев трагедии. У Н. Йорданова, напротив, Гамлет и Клавдий оказываются «за кулисами»: в действии участвуют только голоса героев, смещенных в пьесе болгарского драматурга с ведущих сюжетных позиций.

Менее всего, на наш взгляд, в пьесе «Убийство Гонзаго» переосмыслению подвергается образ Гамлета, остающегося шекспировским героем, со всеми ему присущими чертами характера. Сам Гамлет, подобно Клавдию, в пьесе Н. Йорданова не появляется, поэтому читатель, опираясь на свой эстетический опыт, вынужден воссоздавать образ героя по его характеристике разными персонажами пьесы, всегда субъективной, зависящей от отношения каждого из них к принцу. «Он тихий сумасшедший. Меланхолик. Постоянно колеблется – быть ему или не быть» [Йорданов 2005: 9] («Той е тих луд. Меланхолик. Непрекъснато се колебае да бъде или да не бъде» [Йорданов 1998: 18]), – говорит о принце Полоний, презирающий Гамлета за его нерешительность и меланхоличность, отсутствие стремления стать королем. Но те черты характера принца, которые в понимании Полония делают Гамлета слабым врагом и недостойным претендентом на датский престол, характеризуют принца как человека справедливого, честного, подчиняющегося доводам разума и сердца, неспособного на подлость и лесть, а значит, не вписывающегося в обстановку королевского замка. Шекспировскому Гамлету душно в стенах Эльсинора, он задыхается в гнетущей атмосфере Дании, которую и Гамлет Йорданова называет тюрьмой.

Горацио говорит о Гамлете, что он поэт и философ, желающий вернуться в Виттенберг, что соответствует читательскому горизонту ожиданий, поскольку в шекспировской трагедии Гертруда уговаривает сына не возвращаться в его альма-матер. Кроме того, из уст Горацио получает характеристику внутреннего мира Гамлета, определяемый тонкостью и изяществом, изобретательностью и силой его ума. Таким образом, из диалогов Полония и Горацио в пьесе «Убийство Гонзаго» воссоздается образ шекспировского героя. Однако Гамлет обретает у Н. Йорданова и дополнительную характеристику отрицательного характера. Драматург акцентирует внимание на физической стороне взаимоотношений Гамлета и Офелии: героиня рассказывает Амалии о любовной связи с Гамлетом, после которой принц разрывает с ней отношения.

Кардинально переосмыслен Н. Йордановым образ Офелии. В начале его пьесы Офелия кажется шекспировской героиней: она во всем послушна отцу, хорошо воспитана, невинна, стыдлива и неспособна на ложь. Однако по мере развития действия горизонты ожиданий текста и читателя расходятся. Офелия Йорданова не только непочтительна к своему отцу, но и готова сбежать от него с актерской труппой. Она сознается актерам, что желает стать одной из них, причем сами актеры признают в Офелии артистические способности: она может правдоподобно изобразить окружающих ее людей. Таким образом, героиня Йорданова не похожа на шекспировскую Офелию, олицетворяющую в трагедии «Гамлет» невинность и чистоту, непричастность к миру лжи и жестокости. В пьесе «Убийство Гонзаго» Офелия, подобно своему отцу, ведет двойную игру: с Полонием она благовоспитанная дочь, с актерами она – дерзкая, смелая, мечтающая стать актрисой.

Своеобразную трактовку в пьесе Н. Йорданова получает образ шекспировской Дании. В трагедии У. Шекспира он осмысливается на философском уровне: Дания представляется Гамлету тюрьмой и в то же время – частью всеобщей тюрьмы – мира. Н. Йорданов, интерпретируя образы шекспировских Полония и Горацио, отчасти Клавдия, изображает датское государство ареной борьбы за власть [Щукина 2011].

Власть в королевстве принадлежит Клавдию. Он, подобно шекспировскому герою, жесток, своеволен и подозрителен, поэтому в Эльсиноре царит атмосфера притворства и доносительства. Вместо шута король держит при себе Палача, что изобличает трусость Клавдия, проложившего себе дорогу к трону с помощью интриг и насилия. В трагедии У. Шекспира изначально никому неизвестно об убийстве Клавдием родного брата В пьесе болгарского драматурга об этом преступлении догадываются даже путешествующие по свету актеры. При этом Клавдий Н. Йорданова, в отличие от шекспировского героя, даже не вспоминает о содеянном преступлении, поскольку на его совести оно не единственное [Щукина 2011]. В пьесе «Убийство Гонзаго» Клавдий – деспот, жестоко расправляющийся не только с родным братом, но и неудобными ему людьми: советниками убитого короля, актерами, посмеявшимися его скомпрометировать, со своей любовницей Амалией, больше ненужной ему. Кроме того, в пьесе Йорданова не упоминается об опасности, угрожающей Дании в лице норвежца Фортинбраса, а значит, Клавдий не может восприниматься королем, защищающим свою страну от чужеземных посягательств, что было естественным в трагедии «Гамлет» У. Шекспира.

Горизонт ожиданий текста расходится с читательским и в отношении любовной линии Клавдия и Гертруды. В трагедии Шекспира королевская чета кажется, если не счастливой, то, во всяком случае, вполне удовлетворенной недавно заключенным брачным союзом. Клавдий в пьесе «Убийство Гонзаго» изменяет Гертруде, при этом становится очевидным, что Амалия не первая его любовница, от которой он избавляется, отправляя в тюрьму. «Такова королевская практика» [Йорданов 2005: 73], – объясняет Палач («Такава е кралската практика» [Йорданов 1998: 96]). Следовательно, фигурой короля, его личными качествами задается «атмосфера продажности, предательства, сластолюбия, деспотизма и бесчеловечности, определяющая основные черты образа Дании в пьесе» [Щукина 2011: 191].

В пьесе «Убийство Гонзаго» шекспировский придворный Полоний из лстивого, услужливого царедворца, по-житейски мудрого и заботливого отца

превращается во властолюбивого политического игрока, желающего завладеть датским тронem. Он понимает, что остается первым советником короля до тех пор, пока Клавдий не расправится с племянником, после чего Полония постигнет участь советников прежнего короля, которых казнили за шпионаж. Поэтому в политической игре за власть Полоний, выступая на стороне Клавдия, играет за себя, руководствуясь собственными интересами.

Полоний внимательно следит за конфликтом между королем и Гамлетом, ему необходимо знать о планах каждой из враждующих сторон, чтобы направить ход политической игры в нужное ему русло. Отношение Полония к Клавдию неприязненное, ироничное. Первый советник характеризует короля, которому служит, как жестокого, трусливого, глупого, самолюбивого владыку, не терпящего неудобной государству правды и превратившего весь королевский двор в шутов, сплетников и доносчиков. Преследуя собственную выгоду, Полоний заключает союз с Горацио, столь же хитрым и умелым политическим игроком, как и первый советник.

Полоний, бывший советник отца принца, знает Гамлета с детства, но судьба принца не представляет никакого интереса для Полония. Гамлет для него такая же пешка, как и сам Клавдий, поскольку государством, как считает Полоний, управляет не король, а его советники, «только никто об этом не подозревает» [Йорданов 2005: 20] («Само, че никой не подозира това» [Йорданов 1998: 33]). Полоний считает себя «большим человеком», в руках которого сосредоточена настоящая власть. Гамлет для него не опасен, так как принц «никогда не говорил, что хочет стать королем» [Йорданов 2005: 27] («Никога принц Хамлет не е споделят с мен, че иска да стане крал» [Йорданов 1998: 35]), но первому советнику необходимо знать о его планах, чтобы обе враждующие стороны оставались в поле видимости не менее искусного, но осторожного и точного в своих расчетах политического игрока, чем король с принцем. Первый советник, зная о планах Гамлета, связанных со спектаклем «Убийство Гонзаго», не препятствует его постановке на королевской сцене, поскольку «мышеловка» приблизит ожидаемый финал политической игры. «Короли меняются, а он



остаётся... » [Йорданов 2005: 16], – говорит о Полонии Горацио («Кралете се сменят, той остава... » [Йорданов 1998: 27]).

После компрометирующего короля представления Полоний снова берет на себя роль союзника и слуги Клавдия: он приказывает арестовать актеров, обвиняющихся в заговоре против короля. Полоний сам бывший актер. Йорданов актуализирует реплику Полония в шекспировской трагедии, сообщающего Гамлету о том, что он когда-то считался неплохим актером. Поэтому в пьесе «Убийство Гонзаго» играть различные роли для него не представляет особой сложности, но он использует актерское мастерство в собственных интересах. Так, для дочери Офелии он благонравный и мудрый отец, который заботится о ее нравственном и духовном воспитании. Для Лаэрта он наставник, делящийся с юношей своим жизненным опытом. В повседневной же жизни он «старый развратник» [Йорданов 2005: 25], как называет его Амалия, знающая его с давних пор. Первый советник жестоко и презрительно обращается с людьми, находящимися на более низкой, нежели он сам, социальной ступени. Он поднимает руку на Амалию, отправляет слугу во Францию следить за сыном, будучи уверен в том, что Лаэрт убьет шпиона. Подобно тому, как он избавляется от ненужных или опасных для него людей, Полоний помогает и Клавдию устранить неугодных его величеству советников или скомпрометировавших короля актеров. «Люди искусства как аппендиксы... В спокойном состоянии они безвредны, когда ж начинают говорить – их нужно удалять» [Йорданов 2005: 62], – говорит он Горацио («Хората на изкуството са като апендиксите... В спокойно състояние са безвредни, започнат ли да се обаждат, трябва да се изрежат» [Йорданов 1998: 81]).

Таким образом, шекспировский конфликт между Гамлетом и Клавдием в пьесе «Убийство Гонзаго» уходит на второй план, уступая борьбе различных политических сил за власть. Принципиально важным оказывается тот факт, что Гамлет не принимает участие в этой борьбе. Это обстоятельство укладывается в горизонт ожидания читателя, ориентированный на трагедию У. Шекспира.

Горацио в пьесе «Убийство Гонзаго» не похож на шекспировского героя, во многом разделяющего мысли Гамлета и названного принцем «лучшим из людей» [Шекспир 1960: 75] («Horatio, thou art e'en as just a man» [Shakespeare 2008: 81]. Единственное, что связывает йордановского героя с Горацио Шекспира – это его увлечение историей, как результат актуализации его роли очевидца событий, произошедших в Эльсиноре. «Палачи уходят, а я остаюсь, чтобы писать историю» [Йорданов 2005: 71] («Екзекуторите си отиват, аз оставам, защото пиша историята» [Йорданов 1998: 94]), – говорит герой. Роль Горацио в пьесе Йорданова близка роли Полония: он тоже осторожный и расчетливый политический игрок, притворяющийся союзником и другом принца Гамлета. Все мысли и поступки Горацио направлены на удовлетворение собственных интересов. К судьбе принца, считающего его своим другом, он совершенно безразличен. Горацио важно успеть примкнуть к сильнейшей стороне, чтобы не остаться за бортом, его главный принцип: «У каждого человека на этом свете есть только один друг – он сам» [Йорданов 2005: 46] («Всеки човек има сама един приятел на този свят... Собственото му аз» [Йорданов 1998: 62]). И если шекспировского Горацио избирает в качестве друга и поверенного Гамлет, то герою Йорданова симпатизирует Полоний, опытный царедворец, заключивший с ним формальный союз.

Горацио, подобно первому королевскому советнику, тоже актер: он выполняет поручения принца, играя роль его друга, и в то же время частично открывает планы Гамлета Полонию, тем самым заручаясь его поддержкой. Подобно первому советнику короля, Горацио стремится занять место у королевского трона, чтобы держать власть в своих руках. Горацио понимает, что стать первым королевским советником он сможет только в том случае, если королем будет Гамлет. Но принц не стремится к власти, что соответствует читательскому горизонту ожиданий, ориентированному на трагедию Шекспира, главный герой которой ни разу не изъявляет желания занять трон Дании. Манипулировать Гамлетом Горацио не по силам, поэтому он не отказывается от сотрудничества с Полонием и предоставляет ему информацию о принце.

Отсюда следует, что шекспировский Горацио, верный друг Гамлета, оставшийся в живых с тем, чтобы исполнить последнюю волю принца, в пьесе Йорданова становится хитрым и самонадеянным политическим игроком, участвующим в борьбе за трон Дании. Подобную роль сыграет Гораций в пьесе «Гамлет. Версия» Бориса Акунина (2002),

Знаковой в пьесе Н. Йорданова становится фигура дворцового Палача, служащего государству в лице короля и в то же время, пользующегося неограниченной властью над судьбами заключенных. Палач, в отличие от короля, первого советника и Горацио, не участвует в борьбе за власть, поскольку ощущает себя её единственным подлинным обладателем. Его опыт свидетельствует о том, что в тюрьму попадают и королевские советники, и даже короли, сменяющие друг друга на троне, а должность палача остается всегда за ним. В сознании Палача моральные принципы и нормы подвергаются деформации под влиянием существующих порядков. Так, главный принцип Палача – «<...> кто прощает виновных, тот осуждает невинных» [Йорданов 2005: 69] («<...> който прощава на виновни, той ще осъжда невинни» [Йорданов 1998: 91]), утверждающий непреклонность и справедливость правосудия, получает противоположное воплощение в жизни, когда Палач добивается с помощью пыток «<...> правды, что полезна для государства» [Йорданов 2005: 66] («Тази, която е полезна за държавата» [Йорданов 1998: 87]).

Роль дворцового палача функционально близка роли Полония: персонажи избавляют государство от неугодных ему подданных. Первый советник, подобно дворцовому палачу, всегда знает, какая «правда» приемлема, а какую лучше избегать, чтобы оставаться у трона при любом правителе. Однако, если для Палача благо государства превышает личных интересов, то Полоний руководствуется исключительно собственной выгодой. Он просчитывает каждый свой шаг, уповая на кровавую развязку конфликта между королем и принцем, после чего в планах Полония возвести на датский престол Лаэрта, а на норвежский – Офелию, выдав её за Фортинбраса.

Включение в пьесу незадействованного в претексте персонажа - дворцового палача, переосмысление образов Клавдия, Полония и Горацио позволяет Н. Йорданову охарактеризовать государственный строй Дании, «отличающийся жестокостью и несправедливостью законов, искажением морально-нравственных понятий» [Щукина 2011: 193]. Кроме того, образ деспотичного, беспощадного короля, удерживающего власть над Данией, близок образу Палача, безраздельно властвующего над подземельями Эльсинора. Таким образом, следуя за Шекспиром в описании царящей в Дании атмосферы, Н. Йорданов воплощает гамлетовскую метафору Дании-тюрьмы в конкретный образ тюремного подземелья Эльсинора, где в финале пытаются актеров. В этом контексте ключевой оказывается роль палача, которую друг за другом примеряют Клавдий, Полоний и Горацио. И даже шекспировский Гамлет в борьбе за справедливость не сумел избежать этой роли, что свидетельствует о близости двух кризисных периодов в европейской гуманистической мысли, отображенных в пьесах представителей разных национальных культур и временных периодов.

Против несправедливости, жестокости, лживости века, олицетворением которого является Палач, в пьесе Йорданова выступает, прежде всего, Чарльз. Его протест в тюремном подземелье выливается в попытку удушения служителя правосудия. После сильного эмоционального напряжения, чувственного порыва, едва не превратившего Чарльза в убийцу, в пьесе появляется мотив тошноты. Можно предположить, что тошнота, имея экзистенциалистско-сартовскую подоплеку, становится духовно-физиологической реакцией Чарльза на открывшуюся ему безнадежность, бессмысленность собственного существования, обусловленного его индивидуальной свободой. Ведь именно по его, Чарльза, вине актеры и его собственная жена оказались в тюрьме, из которой им уже не удастся выйти живыми. Йорданов не раскрывает переживаемые в это мгновение Чарльзом сомнения, однако, мы полагаем, что мотив тошноты, внезапно появляющийся в пьесе, призван репрезентировать эту внутреннюю борьбу героя со своим существованием. Чарльз, несмотря на переживаемый им экзистенциальный кризис, не только сумел найти свое собственное место в гамлетовской борьбе

против «расшатавшегося» века, но наделил смыслом и существование актеров своей труппы, что отобразено в финале пьесы, дарующего им жизнь.

Итак, в пьесе Н. Йорданова прямо или косвенно присутствуют почти все главные герои шекспировской трагедии: Гамлет, Клавдий, Горацио, Полоний и Офелия. Причем драматург, переосмысляя шекспировские образы, вносит в них негативную характеристику. Гамлету и Клавдию отведена роль внесценических персонажей, что репрезентирует второстепенность их ролей в пьесе. Отсюда отсутствие Гамлета и Клавдия в списке действующих лиц. Н. Йорданов не дает полноценной характеристики короля и принца, ссылаясь на шекспировскую трагедию, в которой эти два образа являются центральными.

Образ Датского принца у болгарского драматурга близок, хотя и не тождественен шекспировскому, так как восприятие фигуры Гамлета читателями, зрителями основывается, с одной стороны, на их личном эстетическом опыте, опирающемся на претекст, с другой – на субъективном мнении персонажей йордановской пьесы, характеризующих принца односторонне, не передавая целостности его характера. Однако, несмотря на близость образа Гамлета центральному герою претекста, разрешение конфликта трагедии о принце Датском в пьесе Н. Йорданова зависит от бродячих актеров.

Актеры могли отказаться от участия в «мышеловке», дать любое другое представление и покинуть стены ненавистного им Эльсинора. Но трагедия, переживаемая Гамлетом, получает отклик и в душе Чарльза – человека искусства, стремящегося, как и принц, к правде и свету. Гамлет, избрав путь борца-одиночки, по мнению Н. Йорданова, совершил трагическую ошибку, поскольку даже такой личности, какой был принц Гамлет, не под силу исправить «вывихнутый» век. Чарльз, в отличие от шекспировского Гамлета, изменяет жизненную позицию актеров труппы, он пробуждает в них осознание значимости собственной роли в происходящих событиях. В пьесе Н. Йорданова «маленькие» люди становятся не только подлинными героями пьесы, но и творцами своей судьбы [Щукина 2014]. Таким образом, Н. Йорданов утверждает в пьесе, что даже один человек, влияя на мировоззрение окружающих его людей и их понимание

собственной роли в жизни, может противостоять несправедливости мироустройства.

Недялко Йорданов, вслед за Т. Стоппардом, ставит своих героев в ситуацию шекспировского Гамлета, дает им возможность выбора своего жизненного пути. В отличие от Розенкранца с Гильденстерном, актеры Йорданова, подобно Гамлету, становятся борцами за истину. В йордановской пьесе в лице бродячих актеров показаны близкие шекспировскому Гамлету герои, которые сознательно берут на себя часть его миссии. Актеры во главе с Чарльзом, уповая на искусство, способное облагородить «расшатавшийся» век, встают на путь трагического бунта против несправедливости, лживости, жестокости мира, на гамлетовский путь борьбы со злом, принося в жертву не только собственное благополучие, но и жизни.

Своеобразие интерпретации образов актеров в пьесе «Убийство Гонзаго» и заключается в авторском осмыслении значимости роли одного человека в борьбе с несовершенством мира. Причем, по мысли Н. Йорданова, противостоять «расшатавшемуся» веку может не только шекспировский Гамлет, но и обычный человек. В образе Чарльза Н. Йорданов показал возможность иного пути противостояния безнравственному и бесчеловечному миру, пути объединения людей, преображенных силой искусства, которые пусть и не побеждают в гамлетовской борьбе, но в самой попытке сказать со сцены правду заключается их нравственная победа в пьесе.

## **4. СПЕЦИФИКА ВОСПРИЯТИЯ ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА О ПРИНЦЕ ДАТСКОМ В ПЬЕСЕ Т. АХТМАН «ОФЕЛИЯ, ГЕРТРУДА, ДАНИЯ И ДРУГИЕ**

### **4.1 Особенности переосмысления шекспировских образов Офелии, Гертруды и Дании в пьесе Т. Ахтман**

Пьеса «Офелия, Гертруда, Дания и другие» (2000) – одно из самых известных в России произведений украинской писательницы Татьяны Иосифовны Ахтман (1950–2011). Творчество Т. Ахтман представляет собой ряд стихотворений, эссе, этюдов, рассказов, статей, несколько пьес и крупных эпических произведений, написанных в период с середины 1990-х до середины 2000-х годов. В произведениях писательницы сквозной линией проходит тема Гертруды – непонятой, брошенной своим сыном матери, мучительно переживающий отдаление и разрыв с родным человеком. Фигура «безумной» Гертруды в творчестве Т. Ахтман сближается и в то же время противопоставляется образу «рассудительной» Офелии [Ахтман 2013: 241], неразрывно связанными друг с другом. Образы двух шекспировских героинь олицетворяют в произведениях писательницы трагическую судьбу женщины, доверившейся своей судьбе и оказавшейся обманутой ею.

В творчестве Т. Ахтман широко представлены прямые и скрытые цитаты из трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц Датский», которые можно встретить в рассказе «Иероглиф» (1999), этюде «Материнство» (1999), «Эскизах» (2000), пьесе «Пасхальная история, не уместяющаяся на столе» (2003). Для нашего исследования наиболее важными являются эссе «О литературе» (2001) и рассказ «Театральный день первый» (2002), проливающие свет на исследуемую пьесу «Офелия, Гертруда, Дания и другие» [Ахтман 2013].

Центральными образами-персонажами пьесы Т. Ахтман «Офелия, Гертруда, Дания и другие» становятся шекспировские героини Гертруда и Офелия, через восприятие которых передана история датского принца. В трагедии «Гамлет» У. Шекспира внутренний мир героинь остается нераскрытым, обнажаясь лишь в

моменты их соприкосновения с главным героем трагедии. Писательница своей пьесой восполняет «лакуны» шекспировского текста, дорисовывая характеры героинь У. Шекспира, домысливая их жизненные пути. Первостепенностью образов Офелии и Гертруды в пьесе определено не только ее название, но и расположение персонажей в списке действующих лиц, где образы Гертруды и Офелии стоят в самом начале.

Кроме того, композиционное построение пятиактной пьесы Т. Ахтман также обусловлено центральным положением в ней образов Гертруды и Офелии. В пьесе получают художественное воплощение только те сюжетные моменты трагедии Шекспира, в которых принимали участие шекспировские Офелия и Гертруда или в которых они могли бы, по мнению писательницы, участвовать. Так, многие сцены пьесы являются результатом художественного домысла писательницы как разновидности художественной условности, причем такого, который первоначально укладывается в «горизонт читательских ожиданий», однако в процессе чтения изначально едва улавливаемые расхождения в «горизонтах ожиданий» читателя и текста обостряются, создавая, таким образом, благоприятные условия для формирования новой читательской рецепции. Примером может послужить сцена разговора Клавдия с Гертрудой, в которой оба героя выказывают искреннюю радость по поводу своего брачного союза. «Что бывает слаже, Гертруда – королева и жена... » [Ахтман 2013: 413], – говорит Клавдий. Первоначально читатель не воспринимает данную сцену как нечто абсолютно новое, поскольку если в тексте трагедии Шекспира «Гамлет» нет прямых доказательств горячей привязанности героев, то нет и опровержения возможности взаимной склонности между королевой и Клавдием. И даже, напротив, подобная взаимность входит в «горизонт читательских ожиданий», опирающийся не только на жизненный опыт реципиента, но и на его читательский опыт. Например, одновременно с пьесой «Офелия, Гертруда, Дания и другие» в переводе на русский язык появляется роман американского писателя Дж. Апдайка «Гертруда и Клавдий» (2000), в котором любовная линия матери и дяди Гамлета становится центральной. Однако в процессе восприятия пьесы Т. Ахтман



выясняется, что Гертруда и Клавдий подобно героям Дж. Апдайк с давних пор любят друг друга. Столкновение «горизонтов ожиданий» читателя и текста происходит в тот момент, когда Гертруда рассказывает о своем несчастливом браке с королем Гамлетом. В результате читательская рецепция образа Гертруды и ее отношений с отцом Гамлета изменяется, усложняясь по сравнению с трагедией Шекспира.

В пьесе Т. Ахтман есть сцены, почти дословно повторяющие шекспировские. Например, сцена прощания Офелии с братом, в которой Лаэрт дает наставления сестре относительно ее взаимоотношений с Гамлетом. Фрагменты шекспировского текста, из которых состоит почти весь третий акт пьесы, несмотря на отсутствие авторских сносок, даются в переводе М.Л. Лозинского. О событиях, в которых у Шекспира не участвовали Гертруда или Офелия, в пьесе Т. Ахтман читатель узнает со слов ее второстепенных героинь – белошвейки Марцеллы и придворных дам Корнелии и Ренальды, отсутствующих в претексте. Кроме того, художественное пространство пьесы «Офелия, Гертруда, Дания и другие» композиционно более замкнуто, чем в трагедии Шекспира «Гамлет», пространствами комнат Гертруды в королевском замке и Офелии в доме Полония. Такая пространственная замкнутость, на наш взгляд, обусловлена сосредоточенностью авторского внимания на внутреннем мире главных героинь, получившем художественную реализацию в пространственной обособленности места действия в пьесе, разделенного на пространство Офелии и пространство Гертруды.

Главных героинь в пьесе Т. Ахтман сближают не только их взаимоотношения с Гамлетом, но и общность той внутренней трагедии, которую каждая из них переживает. В душе Офелии разыгрывается трагедия, связанная не с убийством отца милым ее сердцу принцем, как у Шекспира, и не с внезапным охлаждением к ней Гамлета, несмотря на присутствие в пьесе любовной линии героев, а с трагической невозможностью для Офелии стать полноправной хозяйкой собственной судьбы. Главной темой в пьесе становится тема духовной несвободы человека, его покорности судьбе и тем запретам и условностям,

которыми окружает его общество [Щукина 2014]. Символичны образы-детали железного корсета и обручей на юбке, составляющих платье Офелии. Они стесняют, ограничивают, сковывают не только её действия, но по словам героини, и мысли, слова, чувства: « ...мои пределы сжимают обручи на нижней юбке:// Тело... в плену... и мысли... и слова...» [Ахтман 2013: 407]. Духовная несвобода репрезентируется через физическую, обретая конкретность и художественную очерченность. Офелия осознает, что вся ее жизнь подчинена, с одной стороны, воле почитаемого и любимого ею отца, с другой – привилегированному положению, которое она занимает при дворе в соответствии со знатностью и древностью своего рода. Ограниченность, неполнота жизни Офелии подчеркивается сценой наставлений героини братом, а затем отцом, напоминающим дочери о том, что она не имеет права ни словом, ни делом запятнать честь древнего рода, к которому принадлежит. Офелия здесь, в отличие от шекспировской героини, склонна к рефлексии. Она не только не принимает на веру советы брата и отца, но и подвергает их сомнению, что отображено в тексте пьесы через молчаливое несогласие героини, о котором мы узнаем, когда она остается одна, а также посредством изъятия или перемещения реплик Офелии, выражающих ее подчиненное положение в семье. Например, фраза шекспировской Офелии, данная в ответ Лаэрту на его советы и означающая согласие героини со словами брата о непостоянстве чувств принца: «Я их замкнула в сердце,// И ключ от них уносишь ты с собой» [Шекспир 1960: 26] («'Tis in my memory locked,// And you yourself shall keep the key of it» [Shakespeare 2008: 42]), – переносится писательницей в диалог Клавдия и Полония, призванная в новом тексте репрезентировать доверие короля к советам придворного. Таким образом, даже отсутствие одной фразы в пьесе определяет частичное несовпадение «горизонтов ожиданий» читателя и текста, позволяя отчасти реализовать авторскую интенцию, заключающуюся в изображении более сложного и противоречивого внутреннего мира одной из главных героинь.

Офелия Т. Ахтман оказывается в большей мере ограниченной в проявлении собственной воли сформированными в ее сознании понятиями о родовой чести,

светских условностях, диктуемых придворным обществом, нежели волей своего отца. Героиня ощущает внутреннюю несвободу, невозможность жить собственной жизнью, что передается в пьесе через присутствие мотива иллюзорности, обманчивости существования: «Порой... и мне так чудится, // как будто, и нет меня – во мне... » [Ахтман 2013: 409]. Этот же мотив звучит в словах Гертруды о собственной судьбе, обреченной на «полужизнь» и «полуложь», в которой она живет не своей жизнью, а той, которой долженствует жить королеве, жене датского короля: «Любить, но не любить, дышать, но в полдыханья, жить, но не жить, жалеть, но не жалеть <...>» [Ахтман 2013: 435]. Размышления Гертруды о собственной жизни повторяют слова Полония, обращенные к дочери: «<...> живи, но не живи: люби, но осторожно, // дыши, но в полдыханья, биение умерь в груди <...>» [Ахтман 2013: 411].

Кроме того, образы героинь неотступно сопровождает мотив тошноты как реакция на «прозрение» истинной сущности окружающей жизни, как её неприятие и отторжение. Подобно герою шекспировской трагедии Марцеллу, реплика которого уже цитировалась выше, обе героини Т. Ахтман ощущают нечто ненормальное в атмосфере, царящей в Дании. То же чувство тошноты будут испытывать в пьесе и актеры, репетирующие в королевском замке пьесу, которая должна быть, в соответствии с сюжетом претекста, представлена перед Клавдием и Гертрудой. Из этого следует, что в пьесе нагнетается атмосфера иллюзорности, ненормальности человеческого существования, усиливаемая мотивами игры, случая, рока, правящими судьбами персонажей.

С образом Гертруды в пьесе связан мотив азартной игры, игры, зависящей от случая. Так, замужество уподобляется Гертрудой счастливому номеру в игре в рулетку для любой женщины, судьба которой, будь она королевой Дании или обычной белошвейкой, напрямую зависит от удачливости брака. «Замужество – один счастливый номер, что выпадает нам, // – самой природой мужчинам отданным» [Ахтман 2013: 431], – говорит героиня. Духовно-нравственное совершенство, которым увенчан человек от природы, сравнивается Гертрудой с достоинством карты, которую азартные игроки-люди с течением времени

проигрывают вместе с честью. Гертруда сожалеет, что всю свою жизнь принимала молчаливое участие в подобной игре, исполняя роль тени короля. Подобно ей Офелия осознает театральность собственного существования, а также неподлинность человеческих взаимоотношений в королевском замке. Она понимает, что невольно сама принимает участие в спектакле, разыгрываемом в Эльсиноре. Таким образом, театральность воспринимается героинями как лживость, фальшивость, иллюзорность мира, ставшая в результате духовно-нравственного падения человека естественным его состоянием.

С театрализацией жизни связана ощущаемая Офелией всеобщая путаница в понимании социальной и нравственной «высоты»: «Опять о высоте и положении – уже иных// Не трона – чистоты... вот сложность: вершины бы не спутать,// чтобы саму себя не потерять... » [Ахтман 2013: 408]. Однако ни одна из обозначенных «высот» не приносит ни Офелии, ни Гертруде счастья. Трагедия в душе Офелии приводит к замутнению ее рассудка, которое изображается автором как освобождение от мучительных размышлений о невозможности активного участия в собственной жизни, как обретение желаемой свободы – физической и духовной. Освобождение репрезентируется через снятие корсета, в объятиях которого Офелия жила до сих пор. Теперь она предстает перед придворными в рубашке и босая. Кроме того, в понимании Гертруды, Офелия впервые счастлива в обретенной свободе от всех ограничений, удерживающих ее до сих пор. Между тем для самой Гертруды единственным возможным оказывается самоубийство как первый и последний протест против судьбы, которой до сих пор героиня подчинялась. Трагедия Гертруды в пьесе Т. Ахтман заключается в том, что она, быть может, впервые за долгие годы, оглянувшись на прожитую в браке с королем Гамлетом жизнь, осознала, что вся она прошла в неволе, в пассивном подчинении мужу и своему высокому социальному положению. Отсюда сравнение героини себя с тенью, которая, по словам Гертруды, свободнее, чем она при муже. Такой сюжетный поворот противоречит претексту: в трагедии Шекспира о трепетной любви Гертруды и отца Гамлета читатель узнает от главного героя, которому он, безусловно, доверяет. Однако, по мысли Т. Ахтман,

обманывался не только шекспировский Гамлет, считавший союз отца и матери нерушимым, но и сама Гертруда, не находившая в себе сил признаться в иллюзорности, обманчивости своего счастья и благополучия. «Начало... всех бед – во лжи самим себе...» [Ахтман 2013: 431], – говорит героиня. Отсутствие деятельной жизненной позиции сравнивается Гертрудой с отсутствием движения: «...а я всегда на месте <...> в обличии пристойно величавом...» [Ахтман 2013: 431]. Не живет настоящей жизнью и Офелия, вынужденная, по её словам, лишь создавать «видимость движенья» [Ахтман 2013: 413]. Обе они отвечают на гамлетовский вопрос «быть или не быть», выбирая свою жизненную позицию. Офелия после мучительных сомнений решает довериться судьбе, надеясь на ее благосклонность. Героиня считает, что судьба зависит от воли рока, а значит, есть «...надежда на счастливый случай» [Ахтман 2013: 413]. Тот же выбор когда-то сделала и Гертруда, ожидания которой не оправдались ни в отношении сына, ни относительно собственной жизни, которую героиня «терпела». Таким образом, в пьесе Т. Ахтман судьбы Гертруды и Офелии повторяют друг друга, открывая возможность новой читательской рецепции образов героинь.

В заглавие пьесы вынесено еще одно действующее лицо – это Дания, как метонимическое обозначение совокупности всех жителей датского государства. С образом Дании связана фигура Гертруды как королевы-матери. О таком высоком призвании напоминает героине Клавдий, называющий Гертруду «царицей-матерью», «хозяйкой» страны [Ахтман 2013: 434]. Гамлет, разочаровавшийся в матери как идеале женщины, называет её «сводней» [Ахтман 2013: 433], которая развращает Данию. Слиянность образов Гертруды и Дании подчеркивается в романе Дж. Апдайк «Гертруда и Клавдий», где тело королевы воспринимается как достояние страны. Сама Дания обретает в пьесе Т. Ахтман телесность через применение метонимии «ухо Дании» [Ахтман 2013: 422], присутствующей и в шекспировской трагедии: «<...> so the whole ear of Denmark // Is by a forged process of my death// Rankly abused» [Shakespeare 2008: 47]. Между тем в пьесе Т. Ахтман воспроизводится и негативная шекспировская характеристика Дании:

Гамлет говорит, что в датском государстве можно улыбаться и при этом быть подлецом. Однако в финале пьесы образ Дании, сопряженный с фигурой Офелии, олицетворяет собой осиротелую страну: «Комок земли, камней прибрежных, // Воды и холода, ветров, жилищ убогих, зыбких снов <...>» [Ахтман 2013: 438]. Следовательно, образ Дании в пьесе неизменно ассоциируется с ее главными женскими образами. И Гертруда, и Офелия, и остальные героини пьесы рождены в Дании, воспитаны в лоне своей страны. С их гибелью пустеет и Дания, как дом, оставшийся без хозяина. Отсюда сравнение «бедняжки» Дании с жалкой «бродяжкой» [Ахтман 2013: 422], сделанное второстепенной героиней пьесы Ренальдой.

С другой стороны, вместе с текстом шекспировской трагедии в пьесе «Офелия, Гертруда, Дания и другие» присутствует и метафора Дании-тюрьмы, исходя из которой, на наш взгляд, и проистекает внутренняя несвобода героинь пьесы, репрезентируемая через замкнутость ее художественного пространства комнатами Офелии и Гертруды. Характерен в этом отношении образ золотой клетки, которая, по мнению второстепенных героинь пьесы, намного удобнее и безопаснее, чем ветвь в дремучем лесу. Символично, что Офелия хотела бы убежать «<...> туда, где травы дики, // И цветы не лгут <...>» [Ахтман 2013: 409]. Таким образом, все героини пьесы ощущают собственную несвободу, однако только Офелии и Гертруде она кажется ненормальной, неестественной.

Итак, образы центральных героинь пьесы «Офелия, Гертруда, Дания и другие» сближаются, несмотря на их кажущуюся противоположность, создаваемую с помощью приема контраста. Образу Офелии в пьесе соответствует белый цвет: белый лист бумаги, белое подвенечное платье, белая нежная роза, жемчуга, – символизирующий, с одной стороны, невинность героини, что подтверждает Лаэрт, привозносивший чистоту и благородство сестры, с другой –

белый цвет воспринимается самой героиней как нейтральный, не имеющий собственного значения, как и вся её жизнь. Цвет, который «<...> сам не виден по себе, // А только... в сочетании с иными» [Ахтман 2013: 413], – говорит Офелия. Отсутствие смысла жизни репрезентируется и через потерю героиней

самоидентичности: «<...> я – и не я <...> и нет меня – во мне... а я... брожу // среди чужих офелий... » [Ахтман 2013: 413].

Цветовая гамма, окружающая образ Гертруды, ярче и пестрее: маргаритки, кораллы и рубины. Столь яркий цветовой облик присваивается Гертруде в результате неодобрения окружающими ее повторного замужества, произошедшего слишком скоро после смерти первого супруга, что воспринимается, хотя и негласно, но как нравственное падение. К Гертруде как к женщине, уронившей свое достоинство, обращены слова садовника Бернардо: «Так правит Данией, что грех сгущается, как воздух перед бурей <...>» [Ахтман 2013: 404]. Однако контрастность образов двух героинь появляется в их характеристике второстепенными персонажами пьесы, выражающими общественное мнение, не догадывающимися о внутренней трагедии, переживаемой Гертрудой и Офелией.

В пьесе Т. Ахтман жизненный путь Офелии изображен на том решающем этапе, когда героиня, подобно шекспировскому Гамлету, должна сделать окончательный выбор: либо последовать примеру Гертруды и смириться со своей судьбой, зависящей не от нее, но от стечения обстоятельств, от воли любящих ее людей, либо занять активную жизненную позицию и самой выстраивать свой жизненный путь. Однако у «кроткой» Офелии, «<...> чей дух не в мятеже свободен, // А скорее, в уступке боле прытким» [Ахтман 2013: 417], которая, по словам Полония, «<...> потесниться всегда согласна с тем, // Чтоб не задели, и не сломали то, // Что чувствует она... » [Ахтман 2013: 417], недостает силы духа противиться судьбе и отстаивать право на принятие самостоятельных решений. Она интуитивно чувствует, что единожды встав на путь непротivления судьбе, она не в силах будет сойти с него и повторит жизненный путь Гертруды.

Поэтому, в отличие от трагедии Шекспира, где смерть Офелии кажется нелепой случайностью, стечением роковых обстоятельств, в пьесе Т. Ахтман смерть Офелии, утонувшей в пруду, подана как нечто предугадываемое, входящее в «горизонт ожиданий» текста пьесы, подготавливаемое репликами второстепенных персонажей. Так, по словам Режиссера, «Офелия не стала

дожидаться, когда ее испачкают румянами, как Гертруду <...>» [Ахтман 2013: 429]. Также естественно принимается читателем со слов второстепенной героини и смерть Гертруды, которая готова «глоток последний пригубить <...>» [Ахтман 2013: 435]. Кроме того, Офелию в пьесе Т. Ахтман сопровождают образы пруда и утопленницы, Гертруду – мотив яда, последнего глотка. Полуложь, отравляющая, по словам Гертруды, человеческую душу, обретает метафорическое значение яда, которое впоследствии получает в пьесе конкретизацию в образе яда как вещества, отнимающего жизнь у королевы.

Вышеизложенное свидетельствует о том, что Т. Ахтман, сделав Гертруду и Офелию главными героинями пьесы и сосредоточив основное внимание на их внутреннем мире, на переживаемой ими трагедии, показала, что эта трагедия заключается в осознании героинями личного безволия, невозможности изменить свою жизнь, взять судьбу в свои руки.

#### **4.2 Театральность пьесы «Офелия, Гертруда, Дания и другие»**

Важными персонажами пьесы Т. Ахтман становятся шекспировские бродячие актеры. Они занимают в пьесе свое обособленное художественное пространство, не обозначенное ремарками, однако композиционно замкнутое третьим актом пьесы и последней сценой ее пятого акта. В сценическом пространстве актеров происходит репетиция пьесы, которую они должны разыграть перед датским двором, в соответствии с сюжетом шекспировской трагедии. На этом сюжетном моменте происходит несовпадение «горизонтов ожиданий» текста и читателя: актеры репетируют не пьесу «Убийство Гонзаго», ставшую одной из кульминационных в шекспировской трагедии [Аникст, 1986], а трагедию «Гамлет, принц Датский» У. Шекспира. Постановка актерами трагедии «Гамлет» дает возможность обыграть ее ключевые моменты, иным образом не отраженные в пьесе: разговор Гамлета с Призраком отца, монолог принца «Быть или не быть», сцену с флейтой, а также финальную сцену претекста.



В пьесе «Офелия, Гертруда, Дания и другие» актерскую труппу возглавляет Режиссер, а не Первый Актер, как в трагедии У. Шекспира. Роль данного персонажа, распадающаяся в сцене репетиции трагедии «Гамлет» на роли режиссера-постановщика, наставляющего трагиков в актерском мастерстве, любителя театра, интересующегося современным состоянием театрального искусства, актера-хора, создающего «условно-реалистичный» характер театрального действия, близка многоролевому поведению шекспировского Гамлета при постановке на королевской сцене спектакля «Убийство Гонзаго» [Парфенов 1981]. Кроме того, роль Режиссера сближается в пьесе с ролью Шекспира как автора-творца, знающего суть создаваемой им трагедии и ее героев, и с ролью актера, играющего Призрака в репетируемом спектакле. Наделение Режиссера ролью Призрака убитого короля не случайно в пьесе, поскольку именно эту роль по преданию исполнял в театре «Глобус» У. Шекспир [Аникст 1986].

Таким образом, в пьесе Т. Ахтман принцип многоролевого поведения реализуется в сцене репетиции актерами шекспировской трагедии, прежде всего, на примере образа Режиссера, который подобно шекспировскому Гамлету, исполняет сразу несколько ролей. Кроме того, четвертая сцена последнего акта пьесы, где перед читателями открываются «кулисы» со всем бутафорским реквизитом для постановки шекспировской трагедии, разрушает «иллюзию правдоподобия сценического действия» [Политыко 2010: 169]<sup>54</sup> «Гамлета», а соответственно, и пьесы Т. Ахтман. Сценическая природа художественной реальности пьесы обнажается и с помощью ремарки, открывающей пятый акт, который состоит из сменяющих друг друга поворотами сцены картин [Ахтман 2013: 436].

Вскрытие театральной природы трагедии «Гамлет» происходит и благодаря комментариям Режиссера, разъясняющего актерам суть шекспировских

---

<sup>54</sup> Одна из отличительных черт метадрамы, на которую указывает Е.Н. Политыко в работе «Метадрама в современном театре (к постановке проблемы)» // Вестник Пермского университета. – Пермь. – 2010. – Вып. 5. – С. 165–174.

характеров, по-своему интерпретируя их, переосмысляя трагедию У. Шекспира. Например, в пассивной позиции Гамлета Режиссер усматривает неожиданную смену роли героя в произведении: сначала Гамлет – марионетка в чужом спектакле, но после разговора с Призраком, принц овладевает собой, поэтому его поведение становится сдержанным, он кажется читателям пассивным. На самом же деле, по мнению Режиссера, герой овладевает ситуацией и становится своего рода режиссером и актером, разыгрывая свой собственный спектакль, в котором исполняет роль Гамлета, принца датского. Режиссер объясняет актерам, что «взять себя в руки» для принца Гамлета означает жить самостоятельно, а не по чужому сценарию.

Ключевую идею «Гамлета» Режиссер усматривает в противопоставлении двух жизненных позиций «быть» и «не быть», являющихся центральными и в пьесе Т. Ахтман, героини которой решают «быть», отчего им и становится, как объясняет Режиссер, «тошно»: «тошно бывает и от сытой жизни, когда недостаёт добра <...>» [Ахтман 2013: 424]. С выбором между «быть» или «не быть» в пьесе связано противопоставление стихов и прозы: стихи или рифма связываются Режиссером с чем-то неправдоподобным, наигранным, ненастоящим, проза – с реальностью, жизнью. В этом отношении характерно, что в пьесе прозой говорят только Режиссер и актеры, подобно Гамлету в трагедии У. Шекспира.

Следовательно, Режиссер показывает, что шекспировский Гамлет – главный актер и автор трагедии о себе, а значит, и хозяин собственной жизни, самостоятельно решающий свою судьбу. Так, через пояснения актерам сущности шекспировской трагедии и заглавной ее роли Режиссер выходит на проблематику пьесы «Офелия, Гертруда, Дания и другие». Кроме того, раскрывая сущность различных ролей трагедии У. Шекспира с помощью театральной или игровой терминологии, герой намекает на ее сценический, игровой характер, что полностью относится и к пьесе Т. Ахтман. Таким образом, шекспировские образы и сама трагедия о датском принце получают оригинальную трактовку из уст персонажа «околошекспировской» пьесы. На основании комментариев Режиссера, выявляющего театральным языком игровую основу действия

шекспировской трагедии, а значит, и пьесы, персонажем которой он является, мы можем говорить о принадлежности пьесы «Офелия, Гертруда, Дания и другие» к «метатеатру».

Театрализация художественной реальности пьесы «Офелия, Гертруда, Дания и другие» происходит в том числе и в результате наложения на сюжет модели карточной игры и элементов театра масок. Например, используя театральные маски героя и злодея, Режиссер противопоставляет короля Гамлета Клавдию. В режиссерской трактовке Клавдий, будучи злодеем, стремится надеть маску героя, принадлежащую королю Гамлету, который не снимает ее и после смерти, что означает, по мнению Режиссера, что роль благородного героя принадлежит отцу Гамлета по праву. А Клавдию, несмотря на все его старания, так и не удается стать героем, поскольку он, по мнению Режиссера, второстепенное лицо или «природный подлец» [Ахтман 2013: 423]. Появляется в пьесе и маска простака, символизирующая бессознательное участие скрывающегося под ней персонажа в игре, в данном случае - между принцем и королем, суть которой персонажу-простаку неизвестна. Такой персонаж в силу своей посредственности не может сыграть ни героя, ни злодея, поэтому вынужден подчиняться различным внешним обстоятельствам, которые в конечном итоге управляют его жизнью. К простакам, по мнению Режиссера, относятся Розенкранц с Гильденстерном, представляющие собой «фальшивки» [Ахтман 2013: 427]. Их трагедия заключается в невозможности ни «быть», поскольку обстоятельства не на их стороне, ни «не быть», но выжить, так как они не умеют правдоподобно лгать. Персонажи, по словам Режиссера, были бы «рады продать душу, да нечего» [Ахтман 2013: 427], они «ни то, ни сё», – устойчивая характеристика, применяемая к образам Розенкранца и Гильденстерна и в пьесе «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова.

Вместе с тем борьба Гамлета и Клавдия уподобляется Режиссером карточной игре, где каждому действующему лицу принадлежит свое значение в иерархии карточной колоды. Достоинство карты сопоставляется Режиссером с социальным статусом, занимаемым персонажами пьесы. Так, роли Розенкранца и

Гильденстерна – роли двух валетов в карточной колоде, которым не удалось, несмотря на уловки «шулера» Клавдия – «короля черной масти» [Ахтман 2013: 434], как называет его Гертруда, сфальшивить и побить ими более важную «карту» – принца Гамлета. Режиссер объясняет актерам, играющим Розенкранца и Гильденстерна, причины провала персонажей, не сумевших выведать «тайну» принца. По словам Режиссера, Клавдий ошибался, считая однокашников Гамлета духовно и интеллектуально равными ему, а соответственно, улавливающими все интенции принца, понимающими причинно-следственные связи между его поступками и словами. Однако Розенкранц с Гильденстерном никогда не были «равны» Гамлету, как не могут быть равны друг другу карты разного достоинства. Единственное, что могли сделать персонажи, по мысли Режиссера, это сплутовать, но это у них плохо получается, поэтому они терпят фиаско.

Такое толкование одной из сюжетных линий шекспировской трагедии укладывается в «горизонт ожиданий» компетентного читателя, или, в терминологии В. Изера, «имплицитного читателя», для которого не составляет сложности соотнести предложенную Режиссером игровую модель с описываемой сюжетной ситуацией трагедии «Гамлет» У. Шекспира. По мнению Режиссера, Розенкранц с Гильденстерном «плохие плуты», потому что им, в отличие от Гамлета, неизвестна правда: «<...> чтобы уметь плутовать, нужно знать правду, иначе соврешь себе в убыток и сваляешь дурака...» [Ахтман 2013: 429]. Таким образом, художественная действительность пьесы выстраивается по модели азартной карточной игры, а также через использование элементов театра масок, что соответствует приемам построения метадрамы [Политыко 2010].

Тема правды и лжи, гармонии и фальши наиболее выразительно заявлена в пьесе через устойчивое присутствие в ней мотива игры на флейте, знакомого читателям по шекспировской трагедии, а также по пьесам «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда и «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова. В пьесе «Офелия, Гертруда, Дания и другие» Режиссер в соответствии с «горизонтом читательских ожиданий» интерпретирует умение играть на флейте как владение ситуацией, возможность управлять другими людьми. Розенкранц с

Гильденстерном, подобно шекспировским персонажам, не обладают искусством игры на флейте. В отличие от них, Полонию прекрасно удастся «фальшивить», или лгать, чтобы жить по законам окружающего его общества, где ложь неотличима от правды: «<...> искусно лгать, чтоб вышло достоверно» [Ахтман 2013: 410]. Следовательно, солгать и сфальшивить оказываются контекстуальными синонимами, поскольку, по словам Режиссера, ложь похожа на искусство.

Полоний советует Офелии подстроиться под общее течение жизни, следовать обстоятельствам и общественному мнению: «Настрой свой голос в такт со всеми теми, // в ком слуха нет совсем, иль от рожденья глухи» [Ахтман 2013:411]. Такие же требования предъявляет и Режиссер актеру, исполняющему роль Гамлета. Он советует ему настроиться на "ля" всей этой партитуры» и не фальшивить, играя роль принца датского [Ахтман 2013: 425]. Однако профессия актера предполагает вхождение в изображаемый образ и следование готовому сценарию, поэтому антонимичные по своей природе пары ложь и правда, фальшь и гармония по отношению к актерскому мастерству утрачивают свою противопоставленность. Однако в человеческой жизни подобное неразличение свидетельствует о неестественности, наигранности, неподлинности человеческих взаимоотношений.

Настоящим «музыкантом», как в шекспировской трагедии, так и в пьесе Т. Ахтман, владеющим искусством игры на флейте, а соответственно, и ситуацией, становится Гамлет. Поведение принца, кажущееся странным и опасным окружающим, сравнивается Полонием с «паузой», которую держит музыкант: «не ясен смысл его недуга и аккорда, что паузе вослед придёт» [Ахтман 2013: 412]. Актеры во главе с Режиссером также оказываются своего рода музыкантами, поскольку им известен сюжет шекспировской трагедии, а благодаря режиссерским комментариям они могут играть свои роли правдиво, насколько это позволяет им их профессия. Таким образом, тема правды и лжи, репрезентируемая в пьесе главным образом через мотив игры на флейте, призвана вскрыть тотальную театрализацию человеческих взаимоотношений, основанных

на лжи и лицемерии. И лишь немногие – Гамлет и актеры – в силах отличить гармонию от фальши.

Итак, принцип театральности в пьесе «Офелия, Гертруда, Дания и другие» лежит в основе, прежде всего, ее композиционного построения. Т. Ахтман не только использует прием «театра в театре», вводя в свою пьесу текстовые фрагменты из шекспировской трагедии, но и расширяет функции сцены постановки спектакля: первостепенной становится возможность интерпретации трагедии У. Шекспира «Гамлет». Принцип театральности играет важную роль в построении третьего акта пьесы, а также четвертой сцены пятого акта, художественное пространство которых распадается на зрительское, актерское и режиссерское. Кроме того, категория театральности используется в пьесе при создании художественной действительности, ориентированной на модель сценической или игровой реальности, о чем свидетельствует употребление специфической театральной или игровой лексики («роль», «сценарий», «кулисы», «реплика», «kozyрнул», «шулер» и др.). На мотивном уровне пьесы категория театральности проявляется в использовании мотива игры на флейте и мотива иллюзорности, обманчивости жизни. Вместе с тем категория театральности лежит в основе персонажной системы пьесы Т. Ахтман, что обусловлено наличием персонажей-актеров, многоролевым принципом поведения Режиссера, а также фигурированием темы лжи и правды в пьесе. На идейном уровне с помощью принципа театральности, расслаивающего художественную реальность пьесы, создаются условия для сравнения «реального» мира, создаваемого в пьесе «Офелия, Гертруда, Дания и другие», с миром театральным, формируемым Режиссером, интерпретирующим трагедию У. Шекспира. Режиссер, комментируя «Гамлета», раскрывает театральность шекспировской трагедии, обращая внимание не столько на шекспировских персонажей, сколько на исполняемые ими роли, схематичность сюжета, оригинальность замысла У. Шекспира.

Например, о ролях Офелии и Гертруды Режиссёр говорит, что они просты и не требуют дополнительных репетиций, поскольку пусты – «<...> ни одной мысли, а чувства – поверхностны, вроде украшений» [Ахтман 2013: 426]. Таким

образом, трагедия Шекспира, осмысляемая сквозь призму интерпретации ахтманского Режиссера, сопоставляется писательницей с художественной действительностью пьесы «Офелия, Гертруда, Дания и другие», парадоксальным образом не совпадая с ней. В пьесе Т. Ахтман, вопреки режиссерской интерпретации образов Гертруды и Офелии как однолинейных и «пустых», раскрывается сложность и многообразие духовного мира героинь. Следовательно, в пьесе Т. Ахтман преодолевается шекспировский ключевой образ мира-театра.

### **4.3 Интерпретация второстепенных образов-персонажей**

#### **пьесы Т. Ахтман**

В пьесе «Офелия, Гертруда, Дания и другие» главный герой шекспировской трагедии остается персонажем «за сценой», участвующим в действии опосредованно через упоминания о нем другими действующими лицами. Физическое отсутствие Гамлета в пьесе, запечатленное в отсутствии героя в списке действующих лиц, обусловлено, на наш взгляд, сосредоточенностью писательницы на женских образах пьесы, вынесенных в ее заглавие. Однако Гамлет остается сюжетно-событийным центром пьесы, поэтому каждый из персонажей так или иначе оказывается связанным с ним и выказывает к нему свое отношение. Так, в пьесе усиливается по сравнению с трагедией У. Шекспира любовная линия Гамлета и Офелии. Героиня Т. Ахтман сама признается в своих чувствах к принцу: «Хотела бы отдать ему судьбу <...>» [Ахтман 2013: 409]. Однако уверенность Офелии во взаимности чувств Гамлета нарушается доводами второстепенных героинь Корнелии и Марцеллы о мужчинах, в том числе и о принце Гамлете, который, с их точки зрения, ничуть не лучше других. О том же поведет речь и Лаэрт, наставляя Офелию не доверять Гамлету: «Любовь мужчины, имеющего власть, бывает зла...» [Ахтман 2013: 409]. Если Корнелия и Марцелла воспринимают Гамлета, прежде всего, как представителя противоположного и не лучшего в их понимании пола, то Лаэрт видит в Гамлете принца, высокий социальный статус которого позволяет ему считать свою власть

неограниченной: «<...> верит, что мерою страдания и счастья владеет сам, // Что в нём заключены права и судьбы других людей <...>» [Ахтман 2013: 409]. Полоний считает принца опасным душевнобольным: «<...> он то говорит невнятно, горячо, а то молчит, // Но так красноречиво и холодно <...>» [Ахтман 2013: 412]. В отличие от них, для Офелии Гамлет являет собой образец человеческого достоинства, духовный и интеллектуальный идеал. Такое многообразие «точек зрения» на характер и поведение принца призвано воссоздать полную и в то же время противоречивую характеристику Гамлета, через которую раскрываются характеры главных и второстепенных героев пьесы Т. Ахтман.

Гертруда одна из немногих в пьесе, верно истолковывающих поведение Гамлета, притворяющегося безумным, однако эта роль, по ее словам, близка его натуре. «В безумии – свобода, ложь – спасенье, // Судья он всем, а мщение – его удел и цель одна... » [Ахтман 2013: 433], – так в восприятии Гертруды должен мыслить ее сын. Как и в шекспировской трагедии, Гамлет, созданный Т. Ахтман, жесток по отношению к матери, однако жестокость эта усиливается в пьесе, поскольку о центральной сцене этой сюжетной линии, сцене разговора Гамлета с матерью, в которой принц обвиняет ее в убийстве мужа и прелюбодеянии, читатель узнает со слов Гертруды. Она не может забыть разговор с сыном: «<...> твоя любовь – разврат, // Кровосмешение с убийцей, преисподняя в твоей постели, // Ты же – сводня, что тащишь Данию на блуд <...>» [Ахтман 2013: 433], – говорит герой матери. В трагедии Шекспира данная сцена сопровождается словами Гамлета, обращенными к самому себе и к читателю, смягчающими жесткость обвинений Гертруды героем.

Таким образом, придание образу Гамлета антигуманистических черт в пьесе Т. Ахтман объясняется сменой героев-реципиентов, через восприятие которых передаются те или иные события в пьесе. Различные взгляды на характер и поведение принца, частично или полностью совпадающие со взглядами шекспировских персонажей, укладываются в «горизонт читательских ожиданий». Это позволяет утверждать, что в пьесе «Офелия, Гертруда, Дания и другие» создается образ шекспировского Гамлета, несколько сниженный за счет



негативных характеристик принца «нешекспировскими» героинями пьесы – Корнелией, а затем Марцеллой, передающей слухи о том, что «Гамлет нынче в Англии, и будто бы кутит: пьёт, буйствует// С Горацио – дружкой... Видали в кабаке дешёвом их датские матросы» [Ахтман 2013: 437].

Образ Клавдия обретает в пьесе новую характеристику: в отличие от шекспировского героя, Клавдий изображается нежным и любящим мужем, пошедшим на преступление ради Гертруды, которая была несчастлива в браке с королем Гамлетом: «Я душу отдал с тем, чтобы сказать: «Моя - моя, о Королева!» [Ахтман 2013: 414]. Подобная трактовка образа героя соответствует не шекспировской трагедии, а скорее роману Дж. Апдайк, герой которого искренне любит жену брата. В финальном монологе второстепенной героини Ренальды вина Клавдия за совершенное преступление ставится под сомнение, поскольку человеческие судьбы в восприятии героини находятся во власти рока, судьбы: «Злодей ли Клавдий... иль рука бездумная – палач <...>» [Ахтман 2013: 438].

Сам Клавдий решает вопрос «быть или не быть», подобно ее главным героиням. Однако, в отличие от них, он занимает противоположную жизненную позицию, он берет судьбу в собственные руки и переворачивает свою жизнь, совершая братоубийство: «...познать вершину жизни и судьбу хлестнуть, // Чтобы в галоп пошла та, что плелась безродной клячей» [Ахтман 2013: 414]. Тема управления человеком собственной жизнью, находя отражение в судьбе Клавдия, реализуется в пьесе через мотив движения, в то время как в судьбах Офелии и Гертруды она воплощается через мотив отсутствия движения, отражающего пассивность участия героинь в собственной жизни.

Углубляется в пьесе Т. Ахтман характер Полония, представленного в шекспировской трагедии сметливым человеком и услужливым царедворцем. В рассматриваемой нами пьесе Полоний предстает в качестве преданного датскому трону советника, пользующегося доверием прежнего короля и снискавшего расположение нового. «Ты более, чем преданный советник –// Друг, которому доверие дарим <...>» [Ахтман 2013: 415], – говорит о нем Клавдий. Полоний, по его словам, достойно служит государству уже тридцать лет, поскольку его «<...>

чин с характером в согласье идеальном <...>» [Ахтман 2013: 417]: он ловок, умен и терпелив, готов «<...> сидеть в засаде, // Чтобы поймать хоть отблеск яви, которая таится от людей» [Ахтман 2013: 410].

Если образ Полония на государственной службе укладывается в «горизонт читательских ожиданий», то наставления персонажем Офелии расходятся с читательским опытом прочтения шекспировской трагедии. Герой Шекспира наставляет Лаэрта как почти равного себе мужчину, давая ему советы, как вести себя в обществе, Офелии же он приказывает: «I would not, in plain terms, from this time forth, // Have you so slander any moment leisure, // As to give words or talk with the Lord Hamlet. // Look to't, I charge you. Come your ways» [Shakespeare 2008: 44] («Я не желаю, чтобы ты отныне // Губила свой досуг на разговоры // И речи с принцем Гамлетом. Смотри, // Я это приказал» [Шекспир 1960: 100]). В пьесе Т. Ахтман Полоний наставляет и сына, и дочь, как равных в своем положении, не осмеливаясь запретить Офелии видеться с Гамлетом, а лишь советуя ей вести себя с принцем осторожнее. В результате частичного совпадения читательских ожиданий с авторской интенцией возникает новая рецепция отношений отца и дочери. В пьесе «Офелия, Гертруда, Дания и другие» Полоний изображен мудрым и любящим отцом, ограничивающим свободу дочери только ради ее же счастья. «Велю? Счастливой быть, готова ли исполнить?» – отвечает Полоний дочери, ожидающей от него приказа [Ахтман 2013: 420]. Однако такой ответ произнесен им «в сторону», поскольку персонаж не свободен в своих словах и поступках: его, как и героиню, сдерживают вековые традиции древнего рода, к которому он и его семья принадлежат, и царящие при королевском дворе нравы и обычаи. Кроме того, Полоний получает дополнительную характеристику, отсутствующую в шекспировской трагедии: Марцелла называет его «губителем», заслужившим «преисподней» [Ахтман 2013: 437].

В пьесе «Офелия, Гертруда, Дания и другие» есть персонажи, отсутствующие в трагедии У. Шекспира: придворные дамы Корнелия и Ренальда, белошвейка Марцелла и садовник Бернардо. Однако среди действующих лиц «Гамлета» есть придворный Корнелий, офицеры Марцелл и Бернардо, слуга

Полония Ренальдо. Соответственно, можно говорить о том, что второстепенные образы в пьесе «Офелия, Гертруда, Дания и другие», в большинстве своем женские, являются результатом литературной игры автора с именами шекспировских мужских персонажей трагедии «Гамлет». От лица второстепенных героинь пьесы читатели узнают о смерти короля Гамлета и о грядущей свадьбе Гертруды и Клавдия, последовавшей слишком поспешно, по мнению Корнелии: «Мужа труп едва простыл, и блюда от поминок свежи ещё, // Хоть снова подавай к столу – уже не к плачу – // К смеху <...>» [Ахтман 2013: 402]. Марцелла высказывает мнение, сформировавшееся в кругах прислуги в доме Полония, о подозрительности внезапной смерти короля, находящегося в расцвете сил и отменном здравии. Так, второстепенные героини пьесы имеют свой взгляд на происходящие события, во многом повторяющий мнение Гамлета в шекспировской трагедии. Из этого следует, что через введение в текст образов второстепенных героинь писательнице удастся не только воссоздать в своей пьесе событийную канву трагедии Шекспира, но и частично восполнить отсутствие образа Гамлета в пьесе.

Судьбы второстепенных героинь пьесы Т. Ахтман перекликаются с судьбами Гертруды и Офелии. Например, отношения Марцеллы и Бернардо, не желающего на ней жениться, сравниваются Корнелией с положением Офелии, в которое она может попасть, доверясь Гамлету. «Скажешь, он (Гамлет) не знал любви? // Так где его избранница, чье имя, он поменял, // Скорей всего, на ... «перепёлку», как названа садовником Марцелла» [Ахтман 2013: 405]. В финальном акте пьесы Марцелла поет песенку, повторяющую в более фривольном варианте слова шекспировской Офелии: «<...> ты ведь обещал // в жёны взять меня, когда на постели смял... // А в ответ: была б женой, да легла ты спать со мной <...>» [Ахтман 2013: 438]. Подобно Гертруде Ренальда решает быть терпеливой и надеяться на лучшее. В ее последнем монологе вновь появляется тема покорности человека судьбе и занимаемому в обществе положению, соотносимая героиней с судьбами Гертруды и Офелии: «Гертруда выпила до дна свою покорность, затем страсть, // Ужас прозрения и... яд... – вот

жизнь её... Не помогло// Смирение, протест – вино отравлено давно... » [Ахтман 2013: 438]. Данная тема получает совершенно иное развитие в трактовке Корнелии и Марцеллы, считающих, что положение женщины при дворе обязывает держать себя соответствующим образом: «Пределы, нам, женщинам, живущим во дворце, // Даны поуже, чем простолюдинкам» [Ахтман 2013: 407]. Однако в последних сценах пьесы ни Ренальда, оплакивающая Гертруду и всю Данию, лишившуюся короля, королевы-матери и наследника, ни Корнелия, упрекающая себя в гибели Офелии, которую не смогла вовремя предостеречь, ни Марцелла, так и не вышедшая замуж, не обретают желанного счастья и душевного спокойствия.

Таким образом, все героини пьесы «Офелия, Гертруда, Дания и другие» оказываются духовно, а соответственно, и физически несвободными, зависящими от сильного пола и множества обстоятельств, диктуемых придворной жизнью. Для писательницы важным оказывается общность судеб всех женских образов пьесы вне зависимости от их социального положения: все они, доверясь судьбе, оказываются по-своему несчастливymi.

Пьеса «Офелия, Гертруда, Дания и другие» завершается размышлениями второстепенных героинь о произошедших на их глазах событиях. В пятом акте пьесы от лица Корнелии, Марцеллы и Ренальды мы узнаем о смерти Полония, безумии Офелии, ее самоубийстве, возвращении Лаэрта из Франции, смерти Розенкранца с Гильденстерном, отравлении Гертруды – о гибели целой королевской семьи и ее приближенных. Следовательно, история шекспировского Гамлета подана не только через восприятие и оценку главных героинь пьесы, но и с «точки зрения» ее второстепенных героинь Ренальды, Марцеллы и Корнелии, оценивающих, в свою очередь, отношение Офелии, Гертруды и жителей Дании к происходящим в Эльсиноре событиям.

Итак, главным структурообразующим принципом пьесы Т. Ахтман является принцип театральности, под которым подразумевается особый тип построения художественного пространства произведения по модели сценической реальности,

расслаивающейся в результате исполнения героем определенной роли [Парфенов 1981], что и происходит в пьесе «Офелия, Гертруда, Дания и другие».

В пьесе Т. Ахтман создается особая самостоятельная художественная реальность, удваивается театральное пространство (репетиция пьесы в пьесе), используются модель карточной игры и элементы театра масок, а также игровая языковая семантика, обнажается сценическая условность пьесы, создается ситуация для диалогического взаимодействия актера и роли. Все это позволяет говорить о пьесе «Офелия, Гертруда, Дания и другие» как о метадраме.

Метатеатральная природа рассматриваемой пьесы позволяет писательнице в рамках одного художественного произведения свести героев трагедии «Гамлет» с актерами, исполняющими их роли в одноименном спектакле, разрушив границы между реальным для героев миром и миром сценическим. При этом обнажается разрыв между театральной реальностью – схематическим сценарием для Режиссера и жизнью во всей ее сложности и многообразии. Такое несоответствие роли и жизни, театра и мира обыгрывается писательницей на примере судеб Гертруды и Офелии, роли которых в интерпретации Режиссера малозначительны в трагедии Шекспира. Однако Т. Ахтман, сделав образы Гертруды и Офелии центральными в своей пьесе, раскрывает сложный и противоречивый внутренний мир шекспировских героинь [Щукина 2014], по-своему воспринимающих «расшатанность» века, нарушение векового миропорядка.

Образ Гамлета у Т. Ахтман, оставшись «за кадром», получает антигуманистическую окраску, что обусловлено избранным писательницей ракурсом восприятия и переосмысления шекспировского сюжета. Для Гертруды, Офелии и других женских образов пьесы Т. Ахтман Гамлет становится олицетворением враждебного им мира мужчин. И только из уст Режиссера, считающего Гамлета хозяином собственной судьбы, разыгрывающим свой собственный спектакль, образ принца получает интерпретацию, близкую шекспировской. Однако трагедия, разыгрывающаяся в душе шекспировского Гамлета, получает отображение в пьесе Т. Ахтман в судьбах её женских образов-персонажей, но никак не самого принца Датского.

Так, Офелия, мучимая «гамлетовским» вопросом, решает подчиниться своей судьбе, которая вопреки надежде на «счастливый случай» приводит ее через безумие к самоубийству. Гертруда, внезапно открывающая для себя иллюзорность собственного благополучия, личное безволие и беспрекословное подчинение мужу и своему высокому социальному положению, решается на самоубийство как безмолвный акт несогласия героини с безразличным к её жизни, чувствам, мыслям, желаниям и надеждам, к самому её существованию миру мужчин.

Таким образом, Офелия и Гертруда занимают противоположную гамлетовской жизненную позицию, не сумев преодолеть поколениями воспитываемую в представительницах женского пола покорность, терпимость и смирение перед отцом, мужем и высоким положением при дворе, а в итоге перед женской судьбой, которую разделяют все героини пьесы вне зависимости от их социального статуса. Офелия и Гертруда не хотят участвовать во всеобщем спектакле, разыгрывая предназначенные для них роли. Они выбирают смерть как единственно возможный для себя способ противления тому же миропорядку, с которым боролся шекспировский Гамлет.

## 5. ТРАНСФОРМАЦИЯ СЮЖЕТА О ПРИНЦЕ ДАТСКОМ В ПЬЕСЕ

### А. НИКОЛАИ «ГАМЛЕТ В ОСТРОМ СОУСЕ»

К шекспировской трагедии о принце Датском обращается и современный итальянский драматург Альдо Николаи (1920–2004) в пьесе «Гамлет в остром соусе» (1987), переведенной на русский язык литератором, переводчиком итальянской литературы, лауреатом Национальной премии Италии 1992 года «За перевод итальянской драматургии» Н.А. Живаго. Альдо Николаи известен в нашей стране такими пьесами, как «Железный класс» («Classe di ferro», 1971), «Водный мир» («Il mondo d'acqua», 1959), «Не пятая, а девятая», или на российской сцене – «Любовь до гроба» («Non era la quinta era la nona», 1974), «Гамлет в остром соусе» («Amleto in salsa piccante», 1987), «Немного нежности», «Реквием по Радамесу» и многими другими.

#### 5.1 Кухня как модель современного мира

##### в пьесе А. Николаи

Пьеса А. Николаи написана в жанре черной комедии, где объектом осмеяния становится общечеловеческая и вневременная проблематика. В отличие от пьес Т. Стоппарда, Н. Йорданова и Т. Ахтман, где главная нарративная функция переносилась с центральных героев шекспировской трагедии на периферийных персонажей, ставших в их версиях главными, в пьесе «Гамлет в остром соусе» [Николаи] важнейшими актерами-нарраторами становятся служители кухни (кухонная прислуга), которые в афише трагедии Шекспира именуется в силу своей незначительности «и другие слуги» (в пер. М.Л. Лозинского, в оригинале – «and Attendants»). При этом автор не нарушает горизонт читательских ожиданий, поскольку присутствие подобных персонажей в королевском замке соответствует культурному опыту читателей и подтверждается упоминаниями пира в трагедии Шекспира: «Король сегодня тешится и кутит, // За здравье пьет и кружит в бурном плясе» [Шекспир 1960: 29] («The king doth wake

tonight and takes his rouse, // Keeps wassail, and the swaggering upspring reels» [Shakespeare 2008: 45]), – говорит Гамлет.

Несмотря на отсутствие главных героев А. Николаи в трагедии «Гамлет, принц Датский», повар Фрогги, его жена Кэти и дочь Инга становятся основными действующими лицами пьесы «Гамлет в остром соусе», о чем свидетельствует их первостепенная позиция в афише. С их «точки зрения» изображаются события шекспировской трагедии и ее центральные образы-персонажи, а соответственно, изменяется фокус восприятия художественной действительности претекста. О самих служителях кухни в пьесе сказано всего пару строк: Фрогги «симпатичный человек неистового нрава» («un uomo simpatico, esuberante»), Кэти «еще вполне привлекательная женщина средних лет» («di mezza età, ancora molto piacente»), Инга «миловидная, решительная девушка» («graziosa e volitiva») и «проворный малый Брэк» («un ragazzo sveglio»), «сонливый лентяй Грунтер» («pigro e morto di sonno») [Николаи: 1], [Nicolaj: 2].

Однако этого оказывается достаточно, чтобы передать основное содержание роли каждого из них. Женские образы-персонажи так же, как и образы подручных повара, выполняют вспомогательную роль в произведении, их основная функция определяется ролью главы семейства и кухонного мира – повара Фрогги, который «влюблен в своё ремесло» [Николаи: 1] («innamorato del proprio mestiere» [Nicolaj: 2]), что оказывается главным в его характеристике. Поэтому события шекспировской трагедии подаются в пьесе А. Николаи между «обедами» и «ужинами», вперемешку с приготовлением тех или иных блюд. Кроме того, профессиональной принадлежностью главных героев определено центральное положение в итальянской пьесе гастрономической темы и сопутствующих ей мотивов, что заявлено уже в названии произведения «Гамлет в остром соусе».

Сюжетная линия, раскрывающая жизнь кухонной прислуги, изобилующая своими перипетиями, становится центральной в пьесе А. Николаи. Она воздействует на параллельный сюжет, воспроизводящий событийную основу шекспировской трагедии, видоизменяя его. Так, амбициозность повара Фрогги,



уязвленная нежеланием Гамлета признать совершенство его блюд, приводит к шекспировской развязке, увенчанной гибелью всей королевской семьи и приближенных к ней вельмож. Фрогги обвиняет Клавдия, соблазнившего его жену, в убийстве короля Гамлета, чтобы отвести от себя подозрения (король Гамлет умер от чревоугодия, которому потакал Фрогги). С этой целью Фрогги разыгрывает перед Гамлетом спектакль, в котором является принцу в доспехах его отца и требует отмщения: «Сын мой! Если ты и впрямь любил своего родителя, отомсти за смерть его. Я вовсе не от обжорства умер – меня убили» [Николаи: 13] («Se hai amato tuo padre, figlio, vendica la sua morte... Non sono morto di indigestione, Amleto, ma fui assassinato... » [Nicolaj: 26]). Фрогги демонстрирует понимание политической подоплеки случившегося: новый король своим правлением подрывает права на трон законного наследника, что, однако, совершенно не беспокоит ни Гамлета, ни Клавдия. Именно поэтому во власти повара Фрогги, изображенного в пьесе единственным политиком, оказывается судьба королевской династии и всей Дании.

Далеко не все из служителей кухни понимают важность той роли, которую они играют во дворце: «Наше дело – кормить высокое начальство. А стратегия с политикой – не для кухни» [Николаи:7] («Noi siamo obbligati a far da mangiare a chi comanda. In cucina non si fa né strategia, né politica» [Nicolaj: 2]), – говорит Кэти. Но локализованное пространство кухни уподобляется А. Николаи стратегическому центру, где по-своему решаются важнейшие политические вопросы страны: «Мы способны влиять на политику. Кухня – это дипломатия, кухня – это оплот мира и очаг войны... » [Николаи: 7] («Anche la cucina è diplomazia, arma di pace ed arma di guerra» [Nicolaj: 14]), – возражает жене Фрогги, напоминая ей о сорванном из-за гвоздя в ромштексе альянсе со Швецией и установившемся благодаря телятине с грибами мире с графом Фоксом. «Я – повар, сражаюсь исключительно на кухне» [Николаи: 7] («Anche la cucina è diplomazia, arma di pace ed arma di guerra» [Nicolaj: 2]), – заключает свою речь Фрогги.

Художественное пространство пьесы А. Николаи ограничено пределами

кухонного помещения как центрального места действия, как неменяющейся декорации ко всей пьесе. Поэтому «Гамлет в остром соусе» открывается ремаркой: «Кухня в королевском замке, оснащенная всем, что можно себе вообразить соответственно эпохе описываемых событий <...>» [Николаи: 1] («Una cucina con tutto quello che si può immaginare ci potesse essere nella cucina di un castello dell'epoca in cui si svolge la vicenda <...>» [Nicolaj: 2]). Время действия совпадает с временными рамками шекспировской трагедии, которые, по словам А.А. Аниктса, «сейчас и всегда» [Аникст 1986: 38], будь то «времена легендарного Амлета или эпоха Шекспира» [Аникст 1986: 38].

О происходящем за пределами кухни ее обитатели узнают либо от шекспировских героев, то и дело появляющихся на кухне, либо через кухонное окно. Так, из окна наблюдает семья повара за явлением Гамлету тени его отца, встречей принцем актеров и так далее. Окно становится своеобразным входом в иную плоскость художественной реальности, где разыгрываются события претекста, за которыми наблюдают главные герои пьесы Николаи. Таким образом, кухонное окно становится в пьесе своего рода призмой, через которую кухонная прислуга наблюдает за событиями шекспировской трагедии, получая информацию фрагментарно и искаженно, интерпретируя её в соответствии с собственными жизненными установками. Это становится возможным благодаря выбранному драматургом ракурсу восприятия, осмысления и передачи происходящих в пьесе событий «с точки зрения» служителей кухни.

Сами герои почти никогда не покидают пространство кухни, поскольку их интересы и стремления, весь смысл их жизни связаны с бытовым миром кухни. И если Фрогги и вынужден выйти за пределы кухни, чтобы переодевшись в доспехи покойного короля, разыграть перед Гамлетом спектакль, то делает он это только ради благоденствия и процветания своего ремесла, которому угрожает Гамлет. «Копает под меня, уволить хочет. Кто виноват, что его отец жрал в три горла?» [Николаи: 6] («Quel verme, vuol farmi licenziare, se l'ha con me. E che ci posso fare se suo padre mangiava come un orco?» [Nicolaj: 11]), – возмущается Фрогги поведением Гамлета.

Особое внимание в пьесе обращено на беспорядок в пространственной организации бытового мира кухни: персонажи то и дело добавляют в блюда не те ингредиенты, лежащие не на своих местах. Так, на королевской кухне каперсы находятся в банке из-под мускатного ореха, а мускатный орех в банке из-под чечевицы. «Все шиворот-навыворот на этой проклятой кухне» («Non c'è una cosa a posto in questa dannata cucina» [Nicolaj: 7]) [Николаи: 3], – подводит итог Фрогги, что является, на наш взгляд, перифразой слов шекспировского Гамлета о «расшатанности» века. Это свидетельствует о снижении, «обытовлении» идейно-эстетического наполнения претекста, отображенного в современной пьесе, где вместо гамлетовской борьбы с несправедливостью, дисгармоничностью века разыгрывается драма беспорядочности, хаотичности жизни персонажей, в которой царит бытовой и нравственный хаос.

Беспорядок в предметном пространстве кухни приводит к не менее трагичным последствиям, нежели происходят в претексте: погибает Гунтер, перепутавший бутылки и отравившийся крысиным ядом, затем Лаэрт и Гамлет, нанесшие друг другу ранения случайно отравленной шпагой, и королева, выпившая того же яда. Гибель персонажей от яда отсылает к шекспировской трагедии, где от яда погибают также четверо: король Гамлет, погибший от ядовитого сока белены, Гертруда, испившая отравленного Клавдием вина, Лаэрт и Гамлет, умершие от ран, нанесенных друг другу отравленной рапирой. Но если в претексте все смерти оказываются подстроены Клавдием (бокал Гертруды предназначался Гамлету), то в пьесе Николаи они случайны, нелепы, обусловлены, с одной стороны, невнимательностью и рассеянностью служителей кухни, а с другой – пристрастием персонажей к алкоголю. Следовательно, «расшатанность» мира в итальянской пьесе репрезентируется в хаосе, царящем на королевской кухне, где отсутствие маркировки на бутылке с крысиным ядом приводит к гибели персонажей.

Между тем в пьесе подчеркивается разобщенность персонажей, глухота по отношению друг к другу, что изображается с помощью приема «параллельного диалога» (прощальная речь Горация над телом Гамлета звучит на фоне

рекомендаций Фрогги в отношении приготовления пищи), а также с помощью модификации данного приема, которую можно обозначить как «параллельный монолог», направленный на раскрытие дисгармоничности внутреннего, личностно-психологического мира человека:

**Гамлет.** Побольше вишенек в торт, любезная Инга... Ехал на похороны, попал на свадьбу. У нас сильно экономят: разогретый пирог с поминок отца перекочевал на свадебный стол моей матери. (Нюхает кастрюли.) Ф-фу, тухлятина... [Николай: 6]

**AMLETO.** Più ciliegine su questa torta, mia buona Inge. Sei venuto per il funerale di mio padre ed hai fatto in tempo ad assistere alle nozze di mia madre. Ma in questa cucina si fanno economie. Le vivande del banchetto funebre di mio padre sono state riscaldate per il banchetto nuziale di mia madre. (annusa le pentole) C'è del marcio, qui... [Nicolaj: 12]

Как шекспировские, так и нешекспировские персонажи пьесы «Гамлет в остром соусе» произносят реплики, не слушая друг друга, невпопад, не договаривая до конца, не завершая собственные мысли. Поглощенные самими собой, собственными радостями и бедами, они не могут пробиться друг к другу. С развитием сюжета возрастает эмоциональная напряженность, выражающаяся в разорванности, несвязанности, разобщенности диалогов и монологов персонажей, неспособных не только «класть все на свои места» [Николай: 12] («Quando comincerai a mettere ogni cosa al suo posto» [Nicolaj: 22]), но и урегулировать свои взаимоотношения, упорядочить собственную жизнь.

Симтоматична фраза Гамлета: «Протухло что-то в Датском королевстве» [Николай: 6] («C'è del marcio in Danimarca... » [Nicolaj: 12]), являющаяся перефразой реплики Марцелла из претекста: «Подгнило что-то в Датском государстве» [Шекспир 1960: 30]. Последняя предвещает центральный в шекспировской трагедии конфликт. В пьесе А. Николаи он переносится в сферу низменно-бытового, кухонного мира, где на смену «вечным» шекспировским вопросам приходит бытовая проблематика, заключающая в себе вопросы другого порядка, нежели в претексте. Например, Гамлет долго колеблется перед

совершением того или иного действия: «Дуэль или бронхит? Бронхит или дуэль? Опять проблема выбора... » [Николаи: 23] («Questo è il problema. Duello o polmonite? Polmonite o duello?» [Nicolaj: 44]).

В произведении присутствуют и другие клишированные фразы из трагедии «Гамлет», видоизмененные в пьесе Николаи, вложенные драматургом в уста собственных персонажей, не связанных с претекстом. Подобная постмодернистская игра цитатами, зачастую переосмысленными в контексте бытовой, а не бытийной, как у Шекспира, проблематики, способствует постоянному соотношению читателем текста пьесы Николаи с претекстом. Так, приготавливая соус, Кэти спрашивает у мужа, что из ингредиентов следует добавить после муки, на что Фрогги, не желая делиться рецептом изобретенного им самим соуса, отвечает: «Сама знаешь, у нас в Эльсиноре: дальше – тишина» [Николаи: 2] («Ad Elsinore il resto è silenzio» [Nicolaj: 4]).

Или реплика Грунтера, пытающегося оправдать свою тягу ко сну: «Как говорит наш принц – забыться, умереть, уснуть и видеть сны» [Николаи: 5]. У Шекспира Гамлет произносит: «To die, to sleep://To sleep, perchance to dream: ay, there's the rub, // For in that sleep of death what dreams may come» [Shakespeare 2008: 76] («Умереть, уснуть. – Уснуть!// И видеть сны, быть может? Вот в чем трудность; // Какие сны приснятся в смертном сне <...>» [Шекспир 1960: 71]).

Событийный ряд пьесы А. Николаи близок шекспировскому: смерть короля Гамлета, поспешный брак королевы с Клавдием, появление призрака отца Гамлета, постановка на королевских подмостках пьесы, убийство Полония, отплытие Гамлета в Англию, возвращение Лаэрта, безумие и смерть Офелии, поединок Гамлета и Лаэрта, гибель всех членов королевской семьи, прибытие в Данию норвежского принца Фортинбраса. Однако все из перечисленных сцен подвергаются в пьесе итальянского драматурга деконструкции, ироническому переосмыслению в соответствии с иным, нежели в трагедии Шекспира, ракурсом повествования, с иным идейно-художественным замыслом.

Так, в пьесе А. Николаи трансформируется сцена, названная шекспировским Гамлетом «Мышеловкой». Перед королевским двором

«комедиантами» разыгрывается пьеса «Убийство Гонзаго», которая не только не несет у А. Николаи обличительной функции, но и вызывает негодование зрителей за банальность и скверную игру актеров. Плохая актерская игра подчеркивается поведением зрительского зала, который, негодуя, освистывает актеров.

Спектакль, как и в претексте, поставлен не без участия Гамлета, который, по словам актеров, «всю пьесу перекроил» [Николаи: 17] («hai rimaneggiato tutto il sorione» [Nicolaj: 34]), желая сделать её более правдоподобной. Но попытка Гамлета воспроизвести на сцене, как ему кажется, события, приведшие его отца к гибели, терпит поражение в связи с невиновностью Клавдия. При этом ход событий после представления пьесы повторяет шекспировский: Клавдий отправляет принца в Англию с Розенкранцем и Гильденстерном, которым дает письмо для английского короля, долженствующего исполнить волю Клавдия в отношении неугодного ему племянника. Не удивительно, что Клавдий Николаи воспринимает пьесу, где, по словам Гертруды, изображен «<...> король, который съел тринадцать бекасов и помер оттого, что его родной брат влил ему в ухо крысиный яд» [Николаи: 18] («<...> la storia di uno che si mangia quindici beccaccini e poi muore perché il fratello gli versa nell'orecchio... » [Nicolaj: 35]), как угрозу от безумного принца, который ревнует к нему мать. Король действительно считает Гамлета сумасшедшим, поэтому и отправляет его в Англию, но не на смерть, как в трагедии Шекспира, а в «хорошую лондонскую лечебницу», чтобы обезопасить себя и окружающих от его безумства, уже приведшего к смерти Полония.

Таким образом, сцена-«мышеловка», являющаяся кульминационной в претексте, теряет свою ключевую позицию в пьесе «Гамлет в остром соусе», где свидетельствует о провале Гамлета как режиссера-постановщика и актеров, влекомых желанием наесться «до отвала».

Кроме того, А. Николаи добавляет сцены, не имеющие аналогов в претексте, но и не противоречащие ему с позиции сюжета. Все сцены его пьесы читатель может достроить, опираясь на безусловное знание текста трагедии «Гамлет». Например, сцена появления на королевской кухне актера Гелиоса после

представления спектакля, его диалог с Гертрудой и служителями кухни, в котором раскрываются неприглядные стороны жизни актеров, отсутствует у Шекспира. Однако она частично укладывается в горизонт ожидания читателей, ориентированных на шекспировскую трагедию, где после представления спектакля, прерванного уходом короля, актеры оказываются в немилости. Вместе с тем в данной сцене Николаи частично воспроизводит события претекста, в частности разговор Гамлета с матерью и убийство принцем Полония, а также вводит гомосексуальные мотивы, происходящие из сценических условностей театра времен Шекспира, где все женские роли исполнялись мужчинами.

## **5.2 Трактовка шекспировских образов-персонажей в пьесе «Гамлет в остром соусе»**

Кухонно-бытовой реальностью пьесы «Гамлет в остром соусе» задаются и ее «шекспировские» персонажи, образы которых упрощены, снижены, вульгаризированы. Так, ироническому переосмыслению подвергается образ отца Гамлета, о котором герой У. Шекспира говорит: «Он человек был, человек во всем; // Ему подобных мне уже не встретить» [Шекспир 1960: 20] («He was a man, take him for all in all. // I shall not look upon his like again» [Shakespeare 2008: 38]). В пьесе А. Николаи с образа короля Гамлета снимается героический ореол справедливого короля, мужественного воина, в честном бою получившего норвежские земли. Герой пьесы Николаи завоевал датский трон, отнял земли у Фортинбраса старшего. Поэтому в пьесе Николаи король Гамлет изображен дерзким захватчиком, не отличающимся королевским величием героя шекспировской трагедии, а восхищение главных героев пьесы силой и мужеством почившего короля оказывается обусловленным его «героическим аппетитом»: «Король был что надо. За столом – как в бою герой!» [Николаи: 4] («Che grande re. A tavola era come sul campo di battaglia» [Nicolaj: 9]). Подобная дегероизация образа Гамлета старшего, избличающая в нем чревоугодие, предвосхищает и его вовсе не трагичную кончину от несварения желудка. При этом такая смерть в

восприятию повара прекрасна, так как является вершиной гедонистического образа жизни, которым руководствуются все персонажи пьесы.

Важным для осмысления образа короля Гамлета в пьесе Николаи является тот факт, что сам персонаж не участвует в действии и потому получает характеристику от лица королевы, недовольной его мужской слабостью, и служителей кухни, для которых самым важным оказывается его страсть к блюдам Фрогги. В претексте король Гамлет появляется в воспоминаниях своего сына, для которого отец – идеал человека, правителя и семьянина, а также в образе призрака, реплики и действия которого подтверждают характеристику, данную ему Гамлетом. Таким образом, деконструкция образа короля Гамлета в пьесе Николаи происходит за счет смены центральной нарратологической позиции в произведении.

Вместе с тем уже в комической завязке пьесы «Гамлет в остром соусе», где преждевременная кончина короля Дании вызвана чрезмерным употреблением им пищи, искусно приготовленной Фрогги, снимается трагический пафос шекспировского «Гамлета». На смену ему приходит атмосфера бытовой суеты, беспорядочности и бессмысленности «кухонной» жизни, заданная образами кухонной прилуги.

В пьесе итальянского драматурга отсутствуют не только шекспировские героические образы-персонажи, олицетворяющие лучшие человеческие качества, но и шекспировские злодеи. Например, зловещий образ Клавдия, тирана и узурпатора, сведен к образу сластолюбца, соблазнителя чужих жен, о любовных похождениях которого ходят слухи по всему замку. Однако Клавдий Николаи не повинен ни в одной из смертей, произошедших в Эльсиноре, в то время как герой трагедии Шекспира причастен к гибели своего брата, жены, племянника и Лаэрта.

Кроме того, персонажу современной пьесы, непричастному к гибели короля, корона достается вместе с королевой, в которую он давно влюблен, поэтому в пьесе отсутствует мотив борьбы за власть: Клавдий, как и Гамлет, не проявляет интереса к правлению. Вследствие этого в пьесе не упоминается о желании Клавдия обезопасить страну от возможного набега Фортинбраса, на чем



останавливается У. Шекспир в характеристике своего героя. Стремление нового короля к сближению с Гамлетом обусловлено не политической мудростью, как в претексте, а скорее желанием сблизиться с племянником и сыном своей жены. Таким образом, в пьесе Николаи снята и политическая подоплека происходящего: его герои не борются за власть, в отличие от героев У. Шекспира.

В пьесе А. Николаи Клавдий, как и Полоний, лишен нарратологической функции, он почти не принимает участия в действии, поскольку не появляется на кухне, где разыгрывается основное действие пьесы. Характеристика Клавдия подается в пьесе от лица его жены Гертруды и любовницы Кэти, превозносящих его мужские достоинства, что дает возможность посмотреть на персонажа совершенно с иной стороны, нежели в трагедии У. Шекспира, где основную характеристику Клавдий получает из уст Гамлета, презирающего братоубийцу и кровосмесителя.

У А. Николаи сохраняется противопоставление образов короля Гамлета и Клавдия. Но если в трагедии У. Шекспира это противопоставление основывалось на превозношении Гамлетом отца как идеала настоящего человека и правителя и обличении Клавдия как носителя самых низменных черт человеческого характера, то в современной пьесе противопоставление героев связано с оценкой их мужских возможностей королевой и Кэти, для которых именно половые отношения оказываются главенствующими. Вследствие этого образ Клавдия в пьесе оказывается более привлекательным, чем образ короля Гамлета.

Кардинально переосмыслен и образ Гертруды, королевы Дании, любящей матери и страдающей вдовы в трагедии Шекспира. В пьесе Николаи образ Гертруды окружен гедонистическими мотивами: она любит вкусные блюда и крепкие напитки, в мужчинах ценит превыше всего их способность исполнять супружеский долг. О своем первом муже, вопреки взаимоотношениям персонажей в претексте, королева отзывается нелестно: «У моего покойного муженька была на уме одна жратва. Остальное – побоку» [Николаи: 9] («Non pensava che a mangiare... Del resto non si preoccupava» [Nicolaj: 19]), – говорит героиня.

О взаимоотношениях Гертруды и короля Гамлета в трагедии Шекспира мы узнаем от главного героя – принца, для которого союз отца с матерью – идеал любви и семьи, что впоследствии подтверждается призраком отца Гамлета, который просит сына быть снисходительным к матери. В пьесе Николаи о супружеской жизни персонажей рассказывает сама королева, которая, очевидно, не любила первого мужа и была огорчена «постной диетой первого брака» [Николаи: 4] («dei digiuni delle sue prime nozze.» [Nicolaj: 9]), о чем нет и намека у Шекспира. Поэтому в глазах королевы образ Клавдия затмевает память об отце Гамлета. Отсюда же и ее холодность во взаимоотношениях с сыном, мешающим ей наслаждаться супружеской жизнью: «Какой-то кошмар – постоянно испытывать на себе его бесноватый взгляд <...>» [Николаи: 22] («Diventava un incubo sentirmi sempre addosso i suoi occhi spiritati. <...>» [Nicolaj: 41]), – жалуется Гертруда Кэти.

Столь же разительно отличается от шекспировского и образ Офелии. В отличие от героини Шекспира – хрупкого образа неземной чистоты и невинности, надломленного и угасшего от несовершенства мира, Офелия в пьесе итальянского драматурга «девочка с комплексами», погруженная в депрессию из-за «интересного» положения, ставшего результатом связи с Гамлетом или Лаэртом. Об отношениях Офелии с принцем свидетельствует сцена разрыва героев в претексте, на что указывал еще А.А. Аникст [Аникст 1986]. В пьесе Николаи на тайную любовную связь Офелии с Гамлетом намекает Инга, в репликах которой угадывается ревность к сопернице. Кроме того, почивший король, по словам Фрогги, хотел сделать Офелию снохой, что соотносится с претекстом, где Гертруда на могиле Офелии говорит, что думала назвать ее невесткой.

Следовательно, можно сделать вывод, что в пьесе Николаи, как и в шекспировской трагедии, Гамлет и Офелия действительно состояли в отношениях, однако, эти отношения не были связаны искренней любовью, как у Шекспира, поскольку Гамлет Николаи ничем не выдает своих чувств к Офелии, даже когда узнает о ее смерти. Это подтверждается и отсутствием в пьесе сцен из претекста, где чувства героев по отношению друг к другу очевидны: встреча

Офелии и Гамлета, когда героиня возвращает принцу его подарки, столкновение Лаэрта с Гамлетом у могилы Офелии. Вместе с тем Инга намекает на «безвредность» Гамлета в отношении любовных связей с женщинами, а королева подозревает сына в нестандартной ориентации.

Правдоподобнее оказывается версия Гертруды, в соответствии с которой Лаэрт, приходящийся Офелии сводным братом, является отцом ее ребенка, а связь персонажей, по мнению королевы, есть результат плохого воспитания: дурного влияния матери, пользующейся плохой репутацией при дворе, что становится возможным благодаря отсутствию каких-либо упоминаний о матери Офелии и Лаэрта в претексте, и безразличия к своей семье Полония, занятого в пьесе Николаи соглядатайством, что не противоречит роли персонажа в трагедии Шекспира. Эту версию подтверждает и Гамлет, перечисляющий все «неудачи» Лаэрта, включая проигрыш на дуэли, потерю сестры-любовницы и сына.

Положение самой Офелии становится отчасти результатом актуализации содержания песни героини про Валентинов день из претекста, в которой говорится о том, как мужчины обманывают девушек. С другой стороны, Николаи обыгрывает в своей пьесе и совет принца Офелии уйти в монастырь, что в претексте связано с убеждением Гамлета в порочности окружающего мира и общества, населяющего его. В пьесе итальянского драматурга Гамлет дает подобный совет, зная о положении Офелии, а соответственно, совершенно с иной целью, нежели герой претекста.

Образ Лаэрта у Шекспира – это образ благородного юноши, любящего свою сестру, почитающего свой род, готового восстать против короля за оскорбление, нанесенное ему или его семье. В пьесе Николаи вспыльчивость шекспировского героя, поднявшего бунт во дворце, репрезентируется через пристрастие Лаэрта к дуэлям и турнирам. Персонаж изображен как «истинный атлет, настоящий спортсмен», «зверский дуэлянт» [Николаи: 24] («*che è un vero atleta ed un grande sportive <...> uno spadaccino di prim'ordine*» [Nicolaj: 45]), у которого «сплошные мускулы и ноль мозгов» [Николаи: 22] («*tutto fisico e niente cervello*» [Nicolaj: 42]), что объясняется Фрогги наследственностью от учителя военного дела,

являющегося, по словам королевы, настоящим отцом Лаэрта. Таким образом, в пьесе Николаи сохраняется противопоставление Гамлета и Лаэрта как воплощения мысли и действия соответственно.

Лаэрт А. Николаи любит свою сестру, несмотря на то, что в их отношениях присутствует двусмысленность. Как и шекспировский герой, он видит в отношениях сестры и принца нечто невозможное: «Офелия для Гамлета – пустая забава, мимолетное увлечение. Он тешится, морочит ей голову. Жестокий человек» [Николаи: 5] («Ofelia per Amleto è il passatempo ed il profumo di un minuto. Se ne fa schermo, l'illude, ci giuoca. È crudele» [Nicolaj: 10]). Однако герой Шекспира снимает с Гамлета ответственность, поскольку «великие в желаниях не властны» [Шекспир 1960: 25] («His greatness weighed, his will is not his own»), [Shakespeare 2008: 41]. Для него Гамлет прежде всего принц, будущее которого сковано его высоким предназначением. В отличие от шекспировского Лаэрта, герой Николаи открыто обвиняет Гамлета в жестокости и аморальности поведения, что исходит из переосмысления итальянским драматургом взаимоотношений Лаэрта с Гамлетом.

В ретроспективном плане пьесы итальянского драматурга принц с Лаэртом лучшие друзья, что отсылает читателей к претексту, где персонажи питали друг к другу взаимное уважение. Шекспировский Лаэрт воспламеняется ненавистью к Гамлету после того, как Клавдий обвиняет во всех несчастьях, случившихся с семьей Лаэрта, принца. В пьесе Николаи неприязнь Лаэрта к Гамлету начинается ранее, когда принц приближает к себе Горация и тем самым вызывает ревность бывшего друга. При этом в пьесу вводятся гомосексуальные мотивы: «Я уже сомневаюсь относительно его ориентации. Запутался мальчик в собственных чувствах» [Николаи: 10] («Tant'è vero mi è venuto anche qualche dubbio sulle sue preferenze sessuali. C'è una tale confusione nei sentimenti di quel ragazzo» [Nicolaj:19]), – говорит королева о Гамлете. Поэтому ревность Лаэрта к Горацию носит у Николаи двойную подоплеку.

Шекспировский Полоний, опытный царедворец и любящий отец, в пьесе Николаи наделяется единственной функцией – соглядатая, шпионящего у каждой

двери, будь то дверь, ведущая на королевскую кухню или же в королевскую спальню. За это персонаж подвергается всеобщему презрению. Так, в прячущегося за дверью Полония то и дело летит различная кухонная утварь, что сопровождается ремарками: «слышен звук удаляющихся шагов» [Николаи: 6] («*si sentono i suoi passi allontanarsi*» [Nicolaj: 12]), «слышится топот убегающего Полония» («*si sentono i passi di Polonio che scappa via*») [Николаи: 9], [Nicolaj: 18], «слышны шажки убегающего Полония» [Николаи: 12] («*Si sentono i passettini di Polonio che scappa*» [Nicolaj: 23]),. Подобное отношение к персонажу окружающих демонстрирует ничтожность его положения в замке, где даже служители кухни проявляют по отношению к нему неуважение. Это ставит под сомнение высокое социальное положение Полония как одного из первых министров короля («*lord chamberlain*» – в оригинале), о котором в трагедии Шекспира заявлено уже в афише.

Апофеозом дегероизации образа Полония в рассматриваемой пьесе становится сцена его смерти, где Гамлет, приняв персонажа за крысу, убивает его сковородой. Образ крысы отсылает к претексту, где Гамлет пронзает ковер, за которым прячется Полоний, шпагой со словами: «Что? Крыса?» [Шекспир 1960: 95] («*How now? A rat?*» [Shakespeare: 2008: 97]). Но в трагедии Шекспира за словами Гамлета таится образное сравнение, персонаж, несомненно, знает, что за ковром скрывается человек, правда, принц считает, что этот недостойный – Клавдий. В пьесе Николаи слова Гамлета носят буквальный характер, что подтверждается действиями королевы и актера Гелиоса, которые, испугавшись крысы, запрыгивают на скамейки.

Следовательно, вина Гамлета в убийстве Полония смягчается, а смерть персонажа, принятого за крысу, доводится до абсурда, свидетельствующего о нелепости, алогичности самой действительности, где шекспировский велеречивый придворный, наделенный в претексте навыками политика, становится безмолвным и безликим соглядатаем чужой жизни. Кроме того, в итальянской пьесе отсутствует соответствующий горизонту читательских

ожиданий мотив борьбы за власть, а соответственно, шпионаж Полония теряет смысл, приобретая черты личного увлечения персонажа.

Горацио, изображенный у Шекспира другом Гамлета, который «единственный знает, в чем суть происходящей борьбы» [Аникст 1986: 44], и которому принц доверяет, считая его одним из лучших людей, в пьесе Николаи получает имя Гораций и представлен «дармоедом», приехавшим из Виттенберга к своему другу Гамлету «бездельничать» и «отъедаться». В отличие от шекспировского героя, свободного, по замечанию А.А. Аникста, от страстей, одолевающих всех персонажей трагедии Шекспира [Аникст 1986: 44], Гораций питает сразу две слабости: к вкусной пище и красивым женщинам. «За все ляжки успел подержаться» [Николаи: 10] («Lui la mette sul sedere, invece» [Nicolaj: 20]), – говорит о нем Брэк.

Гораций не выполняет в пьесе ни одной из функций шекспировского героя: друга Гамлета, его поверенного и последователя, которому принц доверяет поведать правду о себе. Дружба героя Николаи с Гамлетом носит чисто утилитарный характер, что подтверждается нежеланием Горация вмешиваться в отношения принца с королем: «Нет, принц, я здесь останусь – следить за тем, что происходит в Эльсиноре, и вам передавать» [Николаи: 19] («Preferirei di no, mio principe. Resterò qui a vedere cosa succederà ad Elsinore per tenervi informato. Se voi me lo permettete, io rimango» [Nicolaj: 36]), – отвечает персонаж на просьбу Гамлета плыть с ним в Англию. Даже в последнем, казалось бы, благородном желании Горация умереть вместе с Гамлетом, угадывается насмешка, когда персонаж также поспешно отказывается от своего замысла, как и решается на него. Гораций, вслед за шекспировским героем, остается жить, чтобы рассказать другим историю Гамлета. Однако если у Шекспира эта цель оказывается оправданной, поскольку его Гамлет достоин того, чтобы о его деяниях узнали правду, то в пьесе Николаи правда заключается в том, что Гамлет, как и остальные шекспировские персонажи, оказался жертвой своих страстей.

Деконструкции подвергается и образ центрального персонажа претекста – Гамлета, изображенного в пьесе Николаи «мерзопакостным, двуличным»

[Николаи: 6] («Morboso... ambiguo... » [Nicolaj: 13]), инфантильным мальчишкой, пытающимся, по словам Гертруды, «у всех вызвать чувство вины» [Николаи: 11] («Cerca di creare complessi di colpa in tutti quelli che gli stanno vicino» [Nicolaj:20]). Скорбь Гамлета по умершему отцу доведена в пьесе итальянского драматурга до абсурда в гипертрофированном пристрастии принца к черному цвету: «У него и ночная рубашка черная – мне прачка говорила» [Николаи: 2] («Porta anche la camicia da notte nera, me lo ha detto la lavandaia» [Nicolaj: 5]), – сообщает Инга. Все то, что шекспировский герой пренебрежительно называл «нарядом и мишурой», становится важным в облике Гамлета Николаи, в одеянии которого, по замечанию Кэти, «черноты слишком много» [Николаи: 2] («Capisco il lutto, ma esagera» [Nicolaj: 5]).

Гамлет А. Николаи мстит за смерть отца, выражая недовольство по отношению к блюдам, приготовленным на королевской кухне. Даже переломный момент в сюжете претекста, когда шекспировский Гамлет узнает о преступлении, совершенном Клавдием, получает в итальянско́й пьесе гастрономическое решение: «Отныне в помыслах моих одна лишь кровь. Все изменилось. Не шоколада, а крови жажду, крови, только крови <...>» [Николаи: 15] («Di sangue da oggi saranno i miei pensieri. Tutto cambia per me. Sangue voglio, non cioccolato, soltanto sangue <...>» [Nicolaj: 28]), – говорит Гамлет. Таким образом, одним из основных приемов снижения, абсурдизации шекспировских образов-персонажей в пьесе Николаи является присутствие в их характеристике гастрономических мотивов и деталей, связанных с той кухонно-бытовой действительностью, которая их окружает.

Итак, смещение главенствующей в претексте повествовательной доминанты становится основанием для деконструкции шекспировского текста, его сатирического переосмысления, что соответствует жанровым особенностям черной комедии<sup>55</sup>. В пьесе А. Николаи происходит трансформация

---

<sup>55</sup> См.: Щукина, М.С. Трансформация шекспировской метафоры «мир-театр» в пьесе А. Николаи «Гамлет в остром соусе» / М.С. Щукина // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2016. – № 3 (37). – С. 231–233.

шекспировских образов-персонажей, дегероизированных за счет введения в пьесу гедонистических мотивов и гастрономической тематики, соответственно, изменяется и нравственно-психологическая мотивировка их действий. Интерпретации подвергается и идейно-эстетическая составляющая претекста, переосмысленная итальянским драматургом через призму бытовых хлопот кухонного дела, не позволяющего своим служителям мыслить категориями шекспировского масштаба. Трансформируется сама концепция человеческой жизни: если у Шекспира в ее основе лежит «магистральный лейтмотивный образ» жизни-театра [Пинский 1971: 561], то в пьесе Николаи жизнь уподобляется кухне, в образе которой находит отображение «кухонно-бытовая» действительность современного мира, охваченного пандемией массового потребления<sup>56</sup>. Образ кухни – это иронически переосмысленный образ шекспировской Дании, в таком ее варианте, если бы Шекспир писал свою пьесу в современном нам мире, мире психологической глухоты, философии массового потребления, где смысл человеческой жизни сводится к его производительным способностям и потребительским возможностям.

Вышеизложенное свидетельствует о том, что на смену бытийной проблематики претекста в итальянской пьесе приходит кухонно-бытовая, лишенная глубоких чувств, высоких идеалов, героических поступков. Отсюда десакрализация образа Гамлета, не претендующего у А. Николаи на гамлетовскую рефлексию, душевную борьбу, трагическое осознание своего долга. Драматург окружает фигуру Гамлета гастрономическими, гедонистическими и гомосексуальными мотивами, изобличая интеллектуальную и духовную ущербность персонажа, лишённого в итальянской пьесе самой возможности выполнить ту великую миссию, которая увековечила шекспировского героя.

Всеобщая разлаженность века, которую хотел исправить шекспировский Гамлет, в пьесе А. Николаи репрезентируется через порочность самих персонажей, являющихся частью общества глобального потребления,

---

<sup>56</sup> Щукина, М.С. Там же.



удовлетворения своих амбиций и желаний. Драматург показывает собственную вину персонажей в неустроенности их жизни, причиной чего, по словам Гертруды, стали «<...> секс, ревность, обжорство, кровосмешение, карьеризм и в первую очередь – мой сын, большой интеллеktуал» [Николаи: 26–27] («<...> rovinata dal sesso, dalla gelosia, dal cibo, dall'incesto, dall'arrivismo e soprattutto da un figlio intellettuale» [Nicolaj: 50]).

Вовсе не забавной, но страшной представляется картина всеобщего акта гедонистического принятия пищи, раблезианского пира, объединяющего персонажей пьесы: «А в тишине – музыка, симфония челюстей и зубов: жуют, дробят, крошат, измельчают, перемалывают пищу» [Николаи: 16] («Più nessuno parla. Si sente soltanto una sinfonia di mandibole, di denti che masticano, tritano, sgretolano; frantumano, sgranocchiano, macinano, polverizzano il cibo» [Nicolaj: 31]).

Наконец, апофеозом нравственной деградации современных героев становится финальная сцена, когда за гибелью всех центральных шекспировских героев следует пришествие Фортинбраса, на что служители кухни реагируют как на возвращение утерянного смысла жизни – им вновь необходимо готовить пищу и совершенно неважно, кому готовить, главное стучать ножами, следить, чтобы не переварились бекасы и не растаял сливочный крем.

## 6. ТРАГИКОМЕДИЯ Я. ГЛОВАЦКОГО «ФОРТИНБРАС СПИЛСЯ» КАК ПРИМЕР ПОЛЬСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ВАРИАНТА ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ПРЕЦЕДЕНТНОГО ТЕКСТА

### 6.1 «Фортинбрас спился» как политическая метафора

Трагикомедия «Фортинбрас спился» (*Fortynbras się upił*, 1983) принадлежит перу польского писателя, драматурга и киносценариста Януша Гловацкого (1937–2017), эмигрировавшего в 1981 году из Польши в США, где он успешно продолжил свою литературную карьеру и получил мировое признание. Среди наиболее известных в России произведений Я. Гловацкого «Фортинбрас спился» (1983), «Охота на тараканов» (1987), «Антигона в Нью-Йорке» (1992), «Четвертая сестра» (2000), «Последний сторож» (2001), «Спокойной ночи, Джези» (2010), сатирически изображающие реалии современной американской и польско-советской жизни. В интервью, опубликованном 12 февраля 1995 года в газете «Варшавский голос», Я. Гловацкий прокомментировал собственный творческий подход к изображению окружающей действительности, в основе которого лежит черный юмор: «Я родился с черным юмором, благодаря ему я как-то выжил. Я думаю, что ирония – это лучший способ выразить некоторые очень трагические и серьезные чувства. И я почти уверен, что это единственный способ, особенно сейчас в мире, который стал полностью шизофреническим» [Гловацкий 1995]. В целом для творческого метода Я. Гловацкого характерны социальная сатира, критика общества и культуры, черный юмор, обращенность к «чужому слову».

В своем творчестве Я. Гловацкий не единожды обращался к фигуре У. Шекспира и к его произведениям, особенно – к трагедии о принце Гамлете. Так, в статье «Гамлет, зеркало времен» («Hamlet», a Mirror Of theTimes»), вышедшей в *New York Times* от 2 ноября 1988 года, Гловацкий рассуждает о зависимости режиссерской, актерской и зрительской рецепции шекспировской трагедии от культурно-исторических условий её сценического воплощения. Например, в большинстве американских постановок шекспировской трагедии

Фортинбрас представлял собой эпизодический образ или вовсе исключался из сюжета, поскольку у Америки, по словам Гловацкого, не было опыта потери независимости [Гловацкий 1988].

Фельетон «Читая Шекспира» [Гловацкий 2014] написан Гловацким от лица представителя современной просоветской литературной критики, руководствовавшейся художественными принципами соцреализма как официального направления искусства, призванного вести социально-политическую пропаганду. Большинство произведений У. Шекспира не отвечали задачам современного идеологизированного искусства, а потому критиковались. Так, порицается критиком 4 сцена II акта шекспировской трагедии «Макбет», метафорически изображающая безмерность свершившегося злодеяния и предвещающая «жестокие усобицы и смуты» [Гловацкий 2014: 232]. Критика возмущает, что Шекспир позволяет себе такой неправдоподобный эпизод, когда «лошади, схватившись, живьем друг дружку сжирают» [Гловацкий 2014: 232], тогда как «если такое и возможно среди свиней, то у лошадей абсолютно исключается» [Гловацкий 2014: 232].

Сетую на «политическую незрелость» [Гловацкий 2014: 233] Шекспира, подрывающую доверие зрителей к власти имущим, на искажение в шекспировских пьесах действительности, «в невыгодном свете представляющей трудолюбивый английский народ», критик, от лица которого ведется повествование в фельетоне, делает вывод о «крайнем пессимизме» [Гловацкий 2014: 232] Шекспира, который противоречит интересам внутренней и внешней политики Англии конца XVI столетия. Повествователь, критикуя Шекспира за его дилетантизм в «вопросах стратегического характера» [Гловацкий 2014: 232], считает возможным предложить такой вариант развития сюжета одной из шекспировских трагедий, чтобы «авторитет власти ни на йоту бы не пострадал, да и с государственной точки зрения вопросов не возникло» [Гловацкий 2014: 232]. Таким образом, в фельетоне обличаются современная Гловацкому польско-советская литературная критика и система цензуры, поддерживающие официальную идеологию, в соответствии с которой произведения авторов,

восхваляющих «<...> труд монархов <...> сельских тружеников, приводящих в движение ветряные мельницы <...>» [Гловацкий 2014: 234], оказываются предпочтительнее «тенденциозных, идеологически не выдержанных, психологически недостоверных и просто плохо написанных» [Гловацкий 2014: 234] произведений У. Шекспира.

В фельетоне отображен и личный опыт Я. Гловацкого-писателя, не питавшего иллюзий относительно социалистического строительства светлого будущего. В одном из своих интервью в «Warsaw Voice» за 12 февраля 1995 г. он прокомментировал свое положение в Польше как безвыходную ситуацию: его произведения, противоречащие или просто не вписывающиеся в официальную идеологию, либо были не интересны читающей аудитории, либо запрещены цензурой [Гловацкий 1995]. Эмиграция позволила Гловацкому достичь общеевропейского признания, в то время как на своей родине большинство из произведений Гловацкого появились после распада СССР.

«В защиту Полония» [Гловацкий 2014] – название еще одного фельетона Гловацкого, где через образ «добросовестного преданного служаки» [Гловацкий 2014: 235] Полония писатель изобличает тип современного политика-«полуинтеллигента» [Гловацкий 2014: 235], расчетливого, хитрого, никому не доверяющего, и в первую очередь – власть имущим, то есть «обыкновенного человека» [Гловацкий 2014: 235], действующего исключительно в своих интересах, а потому и лояльного к законной власти. Шекспир, как заверяет нас повествователь фельетона, в силу своей молодости и неопытности, ошибся в выборе главного героя своей трагедии: вместо «безраздельно преданного королю» [Гловацкий 2014: 235] Полония, советника, консультанта и члена верховного совета, Шекспир выбирает «нелояльного» к власти, «рефлектирующего» принца [Гловацкий 2014: 235]. Между тем в спектакле под названием жизнь главная роль, по мысли Гловацкого, принадлежит полониям.

Симптоматичны описанные в фельетоне сомнения в отношении подлинности призрака отца Гамлета: «Уж не пришел ли он (призрак) прямиком из норвежского, идеологически чуждого лагеря, чтобы спровоцировать раскол при

дворе?» [Гловацкий 2014: 236]. Гловацкий иронизирует над тем, как насквозь политизированная реальность, современником которой он стал, диктовала свое прочтение мировой классики, в том числе и трагедии Шекспира, где в образе призрака отца Гамлета могли бы усмотреть иностранного шпиона, сеющего смуту в стране.

В соответствии с вышеизложенным можно утверждать, что в рассмотренных работах Я. Гловацкого имеются предпосылки для создания трагикомедии «Фортинбрас спился», подводящей некий итог переосмысления польским драматургом шекспировской трагедии о принце Гамлете в контексте современных культурно-исторических реалий просоветской Польши.

Пьеса «Фортинбрас спился» частично воспроизводит фабулу трагедии У.Шекспира «Гамлет, принц Датский», переосмысляя её в традициях жанра чёрной комедии, со свойственным ему переплетением макабрических, библейских, гомосексуальных, питейных мотивов, дегероизацией образов-персонажей, пародированием культурно-исторических реалий, использованием элементов маскарада и буффонады, направленных на снижение и осмеяние как общечеловеческой, так и конкретной культурно-исторической проблематики.

Характерен выбор в качестве претекста трагедии о принце Гамлете как образца транскультурной и вневременной проблематики. Через призму шекспировской трагедии отображен Я. Гловацким один из самых напряженных моментов в истории Польши второй половины XX века. А именно, начало 1980-х годов, ознаменованное острым противостоянием объединения польских профсоюзов антикоммунистической направленности («Солидарность») и правящей Польской объединенной рабочей партии (ПОРП), тесно сотрудничающей с Коммунистической партией Советского Союза.

Следовательно, пьеса Я. Гловацкого прочитывается на двух уровнях: общечеловеческом, созданном с помощью обращения автора к «чужому слову» – к шекспировской трагедии, и на культурно-историческом, представленном множеством разнообразных отсылок к современным, относительно написания пьесы, реалиям польско-советских отношений.

В пьесе «Фортинбрас спился» Я. Гловацкий актуализирует сюжетную линию, выстроенную вокруг взаимоотношений Дании и Норвегии и оставшуюся «за кадром» в шекспировской трагедии. В первой же ремарке пьесы драматург указывает на соотнесенность времени действия пьесы с претекстом, что свидетельствует о демонстративной привязанности «Фортинбрас спился» к трагедии Шекспира. Однако действие пьесы Гловацкого происходит при норвежском королевском дворе, поэтому события, произошедшие в трагедии У. Шекспира, изображаются Гловацким с норвежской «точки зрения», а соответственно, в их основе лежат иные по сравнению с претекстом причинно-следственные связи. Избранное драматургом место действия раздвигает пространственные границы претекста, открывая широкий простор для его интерпретационного потенциала. Смена повествовательного ракурса позволяет запустить механизмы деконструкции шекспировского текста, создав альтернативный ему вариант. В случае с Гловацким – гротескно представленную модель польско-советских отношений начала 1980-х.

Так, внешняя политика Норвегии в пьесе Гловацкого носит агрессивный характер, что не противоречит ни эстетическому опыту читателей, ориентированному на претекст, где Норвегия в лице Фортинбраса-старшего, а затем его сына представляет угрозу для Датского государства; ни жизненному, подсказывающему в первую очередь польской аудитории однозначные аналогии с Советским Союзом, не единожды угрожавшим Польше вторжением<sup>57</sup>. Между тем Гловацкий обрисовывает и внутреннюю жизнь самой Норвегии, подчиненную деспотической воле ее правящих кругов (партийной номенклатуре), установивших и поддерживающих атмосферу тотального контроля над всеми сферами жизни общества. Граничащая с абсурдностью всеохватность партийного контроля, распространяющегося и на Данию как соседнее с Норвегией государство, подчеркивается деятельностью норвежской агентуры, посланной в Данию, чтобы нарисовать «реальный» портрет Гамлета («официальный» у

---

<sup>57</sup> Например, в декабре 1981 года, когда партийно-государственным руководством Советского Союза обсуждался план введения советских войск на территорию Польши.

Стернборга уже есть) и подслушать «интересную беседу» принца с Горацио. При этом изображение Гамлета оказывается настолько реалистичным, что украшено листвой деревьев, загораживающих принца от художника-агента, а стенограмма разговора Гамлета и Горацио представляет собой бессмысленные отрывки диалога соответствующих героев из претекста, что объясняется наличием эха в канаве, откуда велась запись. Наконец, драматург демонстрирует совершенно деформированное сознание норвежской стражи, считающей бессмысленным разговаривать, если никто не подслушивает: «<...> мысли от этого путаются» [Гловацкий:5] («Myśli mi się od tego płaczą») [Janusz: 11], – говорит один из персонажей.

Таким образом, если предпосылки для создания образа Норвегии, посягающей на свободу и независимость соседних стран, содержатся уже в шекспировской трагедии, являющейся неотъемлемой частью эстетического опыта Я. Гловацкого, то образ тоталитарного государства возникает в результате репрезентации жизненного опыта драматурга, эмигрировавшего за год до написания пьесы «Фортинбрас спился» из Польши в США. Из этого следует однозначность политических аллюзий, связывающих образ Норвегии из пьесы «Фортинбрас спился» с реалиями Советского Союза, установившего «социалистический режим» и распространившего его на соседние западные страны, в частности и на Польскую Народную Республику, представленную Гловацким в образе Дании.

Выразителен в этом отношении образ «труп» на норвежском троне, репрезентирующего обезличенность и бездушность норвежского партийного аппарата и метафорически указывающего на политику ближайшего окружения первого секретаря ЦК КПСС Л. Брежнева (в составе Ю.В. Андропова, К.У. Черненко, М.А. Суслова, А.А. Громыко и Д.Ф. Устинова), которое в связи с пошатнувшимся состоянием здоровья «вождя» фактически управляло государством [Чазов 2016]. В пьесе Я. Гловацкого подобная ситуация представлена в гротескном свете: труп норвежского короля два года используется министром внутренних дел Стренборгом и его помощником Восьмиглазым в

качестве «реквизита» [Гловацкий: 24] («rekwizyt» [Janusz: 38]) в спектакле, разыгрываемом ими с тем, чтобы, сокрыв гибель короля, от его лица управлять страной. Симптоматична сцена очередного, по словам Стернборга, покушения на короля<sup>58</sup>, когда «реквизит» буквально рассыпается на части, а «торжественный голос» [Гловацкий: 24] («uroczysty głos» [Janusz: 63]) из-за сцены очень подробно сообщает о потере королем вследствие покушения различных частей тела. Несмотря на «потери», министр внутренних дел Стернборг и его помощник Восьмиглазый находят возможным повернуть «реквизит» уцелевшим боком и, поправив на нем корону, продолжить свой спектакль.

Вышесказанное свидетельствует о том, что Гловацкий высмеивает проводимую партийной номенклатурой политику «культы вождя», широко используемую не столько для поддержания престижа «вождя народа», сколько для сохранения режима, обеспечивающего ей власть и соответствующие привилегии. Характерно в этом отношении и обращение датского посла к норвежскому королю как «лучшему другу датских детей» [Гловацкий: 17] («najlepszego przyjaciela duńskich dzieci» [Janusz: 47]), своего рода «дедушке Ленину». Гротескно изображаются автором и другие реалии режима, такие как, например, допросы и тщательные проверки советских граждан, побывавших за границей, в том числе и выполнявших там партийные задания. Так, по возвращении на родину подвергается жестокому допросу актер, исполнявший в Дании по приказу Стернборга роль призрака отца Гамлета. Сатирически представлено в пьесе строжайшее исполнение всех партийных предписаний, регламентирующих, например, порядок проведения экзекуции.

Атмосфера страха, подкрепляемая насилием, царит не только в Норвегии, но и в Дании. Например, по словам датского посла Полония, прибывшего с визитом к норвежскому королю, у датских границ «снова» стоит норвежское войско, грабя и разоряя датчан. Он же рассказывает и о подавлении восстания датского народа против норвежской оккупации и поддерживающего её короля

---

<sup>58</sup> Возможно, намек на покушение на Л. Брежнева в 1969 г.



Клавдия, при котором в стране царят «нищета, голод, бесправие» [Гловацкий: 18] («*nędza, głód, bezprawie*» [Janusz: 50]). Подобная картина правления Клавдия только частично отсылает читателей к претексту, в соответствии с которым Дания при новом короле стала напоминать Гамлету тюрьму. Но, несмотря на внутреннюю политику, характеризующуюся деспотической манерой правления, шекспировский Клавдий старается предотвратить внешнюю военную угрозу. По замечанию А.А. Аникста, персонаж делает это исключительно ради упрочения собственной власти: «Клавдий действительно политик, но политик, заботящийся не о государстве, а лишь об укреплении своего положения» [Аникст 1986: 172]. Однако в трагедии Шекспира личные интересы Клавдия совпадают с интересами страны, поэтому внешняя политика короля заставляет читателей поверить в создаваемый им «благообразный облик» [Аникст 1986: 172], за которым скрывается злодей.

В пьесе Гловацкого Клавдий – норвежский агент, взошедший на датский престол, минуя законного наследника, благодаря политическим интригам Стернборга. В интересах героя оказывается поддержание политического курса, направленного на содействие Стернборгу по оккупации Дании. С другой стороны, Гловацкий снимает с образа Клавдия ореол злодейства, в его пьесе персонаж, по словам Фортинбраса, «марионетка» [Гловацкий: 39] («*kukielka*» [Janusz: 95]). Непосредственная ответственность за содеянное лежит на Стернборге и Восьмиглазом, последовательно и неотступно приводящих в жизнь план по негласному захвату Дании. Из этого следует, что фигура Клавдия в пьесе Гловацкого, в силу заданного драматургом ракурса восприятия и проводимых им политических параллелей, лишь отчасти напоминает шекспировского героя. Вместо целостного сильного характера, олицетворяющего у Шекспира коварство и злодейство, Гловацкий рисует бесхарактерного персонажа, играющего роль пешки в политической игре Стернборга. Очевидно, такой слабохарактерной и беспринципной представляется Гловацкому отечественная верхушка власти, позволившая иноплеменным Стернборгам манипулировать собой и

спровоцировавшая тем самым внутригосударственный разлад, описываемый в пьесе Гловацкого как антинорвежское восстание.

Восстание датчан в польской пьесе является художественным откликом драматурга на антисоциалистические волнения в Польше, вызванные экономическим кризисом конца 70-х–начала 80-х, а также недовольством внутренней политикой ПОРП. Массовое участие польского населения в забастовках и открытая агитация членов «Солидарности» против навязываемого стране режима, а также военной угрозы со стороны Советского Союза привели в декабре 1981 года к решению руководства ПОРП во главе с Войцехом Ярузельским о введении военного положения. Вплоть до лета 1983 года в Польше был установлен режим военной диктатуры, сопровождавшийся многочисленными репрессиями. Силовое подавление оппозиции, последовавшее незамедлительно после введения военного положения, заставило членов «Солидарности» уйти в подполье [Колоцей 2002]. Отсюда метафорический образ «Клавдиевых ям» («doły Klaudiusza» [Janusz: 50]), откуда, по словам Полония, «заямленных» [Гловацкий: 18] («zadołowani» [Janusz: 50]) почти не слышно.

Характерно, что картину датской жизни описывает Стернборгу именно Полоний, что совпадает с читательским горизонтом ожиданий, запечатлевшим шекспировского персонажа как участника и очевидца событий, разыгравшихся в Эльсиноре. Полоний, в силу своего придворного красноречия, умения угождать и раболепствовать, добывать необходимую информацию, деликатно исполнять любые поручения, как никто другой подходит на роль датского посла, отданную ему Гловацким. Близость героя польской пьесы шекспировскому персонажу подчеркивается в 8 сцене I акта, напоминающей диалог Гамлета и Полония из претекста, где принц избличает льстивое угодничество вельможи (Шекспир, «Гамлет», акт III, сцена 2). Подобно тому, как шекспировский Полоний готов, вслед за Гамлетом, увидеть в облаке верблюда, Полоний в пьесе Гловацкого заведомо соглашается со всем, что может сказать Стернборг, о чем свидетельствует диалог героев в 8 сцене I акта.

С другой стороны, избрание Полония датским послом в Норвегии, на наш взгляд, символично, поскольку «Полоний» переводится с латинского как «польский», что намекает на политический контекст пьесы.

Соблюдающий этические нормы, как сказано в посвященном в его защиту фельетоне, дипломат-Полоний уверяет Стернборга, что население Дании поддержало правительственные меры по «заямливанию» мятежников и «благодарит» норвежские войска за «успешную оккупацию». Персонаж рисует «официальную» картину произошедшего, изобличающую трусость и низкопоклонничество правящих кругов Дании, потакающих иноземным захватчикам. Стернборг правильно интерпретирует слова датского посла: датский народ ненавидит оккупантов и тех, кто раболепствует перед ними в ущерб собственной стране. Таким образом, Гловацкий высказывает собственное гражданское неодобрение политике ПОРП, подвергнутой идеологическому влиянию Советского Союза.

В образах Полония и Клавдия, а также Озрика, Розенкранца и Гильденстерна воплощена в претексте царящая в шекспировской Дании атмосфера страха и жестокости, наушничества и доносительства, бесправия и слепого подчинения власти, подавляющая все естественные чувства и родственные узы. Подобную роль в пьесе Я. Гловацкого играет образ Восьмиглазого, персонификации шпионажа и тотального контроля. В его характеристике звучат саркастические ноты: он не только «подозрителен от природы», но и «видит все, в том числе вещи, которые не существуют». Подобно Полонию, Восьмиглазый – «очень способный политик» [Гловацкий: 8] («To bardzo zdolny polityk» [Janusz: 17]), но, в отличие от успешного царедворца, персонаж Гловацкого – «обычный убийца» [Гловацкий: 8] («Zwykły morderca» [Janusz: 17]), готовый на все ради собственного благополучия. Он становится помощником Стернборга, невзирая на причастность министра к гибели членов своей семьи. Затем персонаж предает и Стернборга, считая принца Фортинбраса более удобным для манипулирования претендентом на норвежский престол. Наконец, Восьмиглазый получает обличительную характеристику из уст

Фортинбраса, свидетельствующего о коварстве помощника министра, который благодаря хитрости и беспринципности, выходит победителем из любого поединка. Поэтому можно предположить, что в фигуре Восьмиглазого нашли художественное воплощение советские спецслужбы, осуществляющие контроль над всеми сферами жизни государства и общества.

Не менее выразителен в этом отношении и образ Стернборга, напоминающий шекспировского Клавдия, тирана и узурпатора, убившего родного брата ради трона. Однако Стернборг более искусный политик, чем Клавдий: он не только захватывает власть в стране, отстраняя наследных принцев от престола, контролируя при помощи Восьмиглазого всю государственную и общественную жизнь в стране, но проводит негласную оккупацию Дании. Примечательно, что Стернборг не идет на открытые военные действия, поскольку в случае введения норвежских войск на территорию Дании могут начаться мятежи и восстания. Министр боится неодобрения подобных действий со стороны Финляндии, предоставляющей кредиты Норвегии<sup>59</sup>.

Руководствуясь невозможностью прямого военного вторжения на территорию Дании, Стернборг разрабатывает хитроумный план её мирного присоединения к Норвегии. С этой целью он посылает агента, который должен убить принца Гамлета, однако тот, перепутав, убивает Гамлета-старшего, короля Дании. Тогда Стернборг, завербовав Клавдия, подстраивает встречу Гамлета с актером, изображающим призрака его отца, запуская тем самым механизмы шекспировского конфликта, обусловленного в пьесе Гловацкого политическими интригами. По замыслу Стернборга, семейная драма в датской королевской семье должна отвлечь датчан от решения более важных проблем, таких как норвежская оккупация. Стернборг возлагает надежды на доверчивость и импульсивность Гамлета, который должен поверить в виновность Клавдия в гибели короля и направить все свои усилия на месть, а не на норвежскую оккупацию. Таким образом, персонажи-датчане, не исключая и Гамлета, в пьесе Гловацкого

---

<sup>59</sup> В соответствии с уставом ООН, ратифицированным СССР в 1945 году, Советский Союз не мог угрожать и тем более применять силу в отношении Польши.

становятся пешками в руках норвежского игрока-политика, ловко спланировавшего всё, вплоть до шекспировского финала, увенчанного гибелью всей датской королевской семьи.

Соответственно, тема мести, сопровождающая образ Гамлета в претексте, в польской пьесе становится «минус-мотивом»: герой Гловацкого не только не собирается мстить Клавдию за убийство отца, но он склонен считать это хитрой уловкой самого короля Гамлета. Кроме того, принц уверен, что такой «мелкий монстрик», как Клавдий, неспособен причинить вред такому «искушенному убийце», каким был Гамлет-старший. Подобная дегероизация образа шекспировского персонажа, представленного в претексте в качестве идеала «государя, рыцаря, человека» [Аникст 1986: 139], репрезентирует в пьесе Гловацкого совершенно иное представление о человеческой природе, свойственное современности польского драматурга. Если ренессансный гуманизм, идеи которого нашли выражение в образах шекспировского Гамлета и его отца [Аникст 1986], поставил в центр мироздания идеального человека, то реалии XX века свидетельствовали о крахе гуманистических идеалов, о ниспровержении человека, жестокого и коварного по своей природе.

Таким представлен у Гловацкого Стернборг, являющий собой обобщенный образ современных эпохе политиков, взращенных на почве глобальных военных конфликтов, политических интриг и международных заговоров. Он «лучший дипломат нашего века» [Гловацкий: 8] («najlepszy dyplomata naszego wieku» [Janusz: 17]), и он же – палач, безнаказанно убивающий всех, кто стоит на его пути к власти. Персонажи, подобные Стернборгу и Восьмиглазому, репрезентирующие мощные политические силы, стоят у руля власти не только в Норвегии, но и в Финляндии, где образ «трупа на троне» сменяется гротескной фигурой «совершенно впавшего в детство старикашки» [Гловацкий: 25] («staruszek, jest ślepy i głuchy»<sup>60</sup> [Janusz: 66]) на инвалидном кресле. Этим двум «великим людям» [Гловацкий: 26] («wielkich ludzie» [67]), по саркастическому

---

<sup>60</sup> Старичок, слепой и глухой.

замечанию одного из финнов, сопровождающих своего короля, предстоит нести «ответственность за будущее всего человечества» [Гловацкий: 26] («Odpowiedzialność za przyszłość całej ludzkości» [Janusz: 67]).

Вероятно, под образом короля Финляндии в пьесе Гловацкого подразумевается американский президент Р. Никсон, ставший первым американским правителем, посетившим в 1972 году Советский Союз. Поэтому Стернборг называет это событие «историческим моментом». Итогом встречи американского президента с Л. Брежневым стало достижение ряда соглашений между двумя странами о взаимном ограничении стратегических вооружений [Каширина 2011]. В пьесе об этом говорится как о «невероятно рискованном решении» сократить норвежскую армию на целый полк для получения новых кредитов. О поверхностном характере договоренностей, заключенных с Норвегией, свидетельствует реакция правительства Финляндии на расположение норвежских войск у датских границ, о которой сообщает Восьмиглазый: финны не доверяют норвежцам и скептически относятся к заключенным с ними соглашениям.

Итак, идея Гловацкого об использовании шекспировской трагедии «Гамлет, принц Датский» в качестве зеркала для своего времени подготавливалась драматургом в его художественно-критических работах задолго до написания пьесы «Фортинбрас спился», ставшей результатом её художественного воплощения.

Я. Гловацкий, частично опираясь в построении художественной действительности пьесы «Фортинбрас спился» на событийную основу претекста, изображаемую драматургом с иного, нежели в шекспировской трагедии, ракурса, вводит в пьесу политический контекст. В его пьесе через образы таких персонажей, как Стернборг и Восьмиглазый, получает характеристику само государственное устройство Норвегии, а соответственно, Советского Союза, где подобно шекспировской Дании, «прогнило что-то... ». С их помощью максимально политизируется художественная действительность произведения, репрезентирующая его культурно-исторический контекст. На смену

гамлетовскому ощущению разлаженности века, его дисгармоничности приходит осознание абсурдности эпохи, породившей бездушный государственный механизм, выстроенный по законам современной политики<sup>61</sup> и не несущий благодаря своей безликости ответственности перед гражданами стран, попавших в его жернова. Отсюда и прямое соотнесение политики и убийства, ставших в пьесе Гловацкого контекстуальными синонимами.

## 6.2 Фортинбрас как главный герой пьесы Я. Гловацкого

Трагедия У. Шекспира «Гамлет, принц Датский» стала источником художественного вдохновения не только в западноевропейской культуре: образ Гамлета, нередко именуемого в Польше «Польским принцем», стал значимой фигурой в польском национальном самосознании [Courtney]. История «Польского принца» уходит корнями в эпоху романтизма, возникшего в Польше на почве национально-освободительной борьбы. Именно тогда гамлетовский вопрос стал восприниматься как сложнейшая национально-политическая дилемма, а трагедия У. Шекспира получила свое национальное звучание [Courtney]. Таким образом, в лоне польской романтической культуры сформировалась традиция восприятия трагедии У. Шекспира и ее главного героя как олицетворения чаяний польской нации на восстановление суверенитета своей страны, просуществовавшая в польской культуре вплоть до Второй мировой войны.

Романтическая рецепция шекспировской трагедии, поддерживающая национальную идентичность в атмосфере угрозы оккупации, нависшей над страной почти на два столетия<sup>62</sup>, предопределила закрепление в польском

---

<sup>61</sup> См. Липнягова С.Г. Репрезентация ренессансной гуманистической концепции человека в пьесах «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда, «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова, «Офелия» Т. Ахтман, «Гамлет в остром соуче» А. Николаи, «Фортинбрас спился» Я. Гловацкого / С.Г. Липнягова, М.С. Щукина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. – № 12. – С. 100–103.

<sup>62</sup> Национальный вопрос, связанный с оккупацией иностранными государствами польских земель, был впервые поставлен еще в 1772 году во время первого раздела Польши; см.:

культурном сознании фигуры Гамлета в качестве образа национальной интеллигенции, поставленной самой историей перед гамлетовской дилеммой. В этом отношении симптоматично появление картины польского художника-символиста Я. Мальчевского «Польский Гамлет, портрет Александра Велепольского» («Hamlet polski. Portret Aleksandra Wielopolskiego», 1903), обращенной к видному политическому деятелю середины XIX века. Изображенное на картине можно интерпретировать как выбор Гамлетом дальнейшего пути, получивший национальное звучание: выбор между служением российскому правительству и попыткой защитить свою страну от иностранных посягательств.

Вышесказанное позволяет сделать вывод в том, что начало XX века засвидетельствовало окончательное вхождение образа Гамлета в польскую культуру в качестве обобщенного образа польской интеллигенции, ответственной за судьбу своей страны. Соответственно, в зависимости от историко-культурной ситуации образ Гамлета-интеллигента то возвышался над массами, то осмеивался и порицался ими. Например, после Второй мировой войны Гамлета-интеллигента не единожды высмеивали, изобличая его слабость и беспомощность перед лицом нависшей над страной угрозы оккупации. Наиболее ярко об этом свидетельствуют театральные миниатюры К. Галчиньского, в том числе его «Гамлет энд официантка» («Hamlet & kelnerka», 1948) [Галчинский 1974].

Вместе с тем особую значимость в польской литературе второй половины XX века обретает образ Фортинбраса, что обусловлено общей направленностью постмодернистского искусства, которое подвергло сомнению иерархическое деление на центр и периферию, обратило читательское внимание на периферийных персонажей. О ключевой позиции образа Фортинбраса в польской рецепции шекспировской трагедии этого периода свидетельствует появление ряда произведений, главным героем которых становится норвежский принц. К их

---

Courtney, K.K. The Polish prince: studies in cultural appropriation of Shakespeare`s Hamlet in Poland / K.K. Courtney, K.K. Williams // Hamlet Works, 2008. – URL: [http://triggs.djvu.org/global-language.com/ \\_\\_\\_HamPol.htm](http://triggs.djvu.org/global-language.com/___HamPol.htm)



числу относятся: «Трен Фортинбраса» («Tren Fortynbrasa», 1957) З. Херберта, пьесы «После Гамлета» («Po Hamlecie», 1981) Е. Журека и «Фортинбрас спился» («Fortynbras się upił», 1983) Я. Гловацкого и другие.

Так, в пьесе «Фортинбрас спился» центральный герой шекспировской трагедии перемещается драматургом на второй план, а соответственно, его непосредственное участие в действии минимально и сводится к одной семнадцатой сцене из двадцати, составляющих пьесу польского драматурга. В предшествующих сценах характер Гамлета частично раскрывается через его восприятие персонажами-норвежцами и их датскими информаторами, а следовательно, претерпевает значительные изменения. По их словам, принц суеверен, замкнут, гротескно нерешителен и комически недоверчив. Его склонность к рефлексии уподобляется помутнению рассудка: по свидетельству Полония, Гамлет постоянно разговаривает сам с собой. Если у Шекспира объективность оценки характера и поведения героя была обусловлена непосредственным участием Гамлета в действии, а также его монологами, где тот комментировал необходимость использования маски безумия, то у Я. Гловацкого персонаж в соответствии со своим периферийным положением в пьесе, лишен такой возможности почти до самого финала, что позволяет драматургу столкнуть горизонт ожидания читателей, традиционно воспринимающих Гамлета в героическом свете, с горизонтом ожидания текста, опосредованного вражеской по отношению к датскому принцу стороной, дегероизирующей персонажа. Подобное столкновение провоцирует создание определенной интриги, связанной с ожиданием появления персонажа, а соответственно, содействует развитию драматического действия.

Кроме того, образ Гамлета в пьесе польского драматурга приближается к шекспировскому за счет его восприятия Фортинбрасом, приписывающим Гамлету всеобщее уважение, незаурядный ум и силу воли, недостающие самому норвежцу. Подобная характеристика зеркально отображает восприятие норвежского принца Гамлетом в претексте, где главный герой шекспировской трагедии любит «дивным честолюбием» Фортинбраса, его решительностью, воинственностью.

Следовательно, Я. Гловацкий использует в своей пьесе тот факт, что в трагедии Шекспира принцы, не будучи знакомы лично, «<...> судят друг о друге понаслышке, но оба высокого мнения друг о друге» [Аникст 1986: 168].

В пьесе польский драматург изображает встречу принцев, что становится возможным при заполнении «зияний» (понятие В. Изера) в шекспировском тексте, касающихся времени, проведенном Гамлетом в пиратском плену, куда попадает герой на пути в Англию. В трагедии У. Шекспира о пленении Гамлета мы узнаем из слов самого принца, Я. Гловацкий же воссоздает сцену пребывания Гамлета в плену, но не пиратском, как в претексте, а норвежском. В его пьесе пираты, похитившие датского принца, оказываются норвежскими агентами, что соответствует общему замыслу произведения.

В соответствии со своим представлением о Гамлете, Фортинбрас Я. Гловацкого намерен не только вызволить датского принца из плена, рискуя собственной жизнью, но готов даже уступить ему норвежский трон, поскольку видит в Гамлете способность исправить сложившуюся в Норвегии атмосферу произвола и жестокости. Однако Гамлет Я. Гловацкого не оправдывает возлагаемых на него Фортинбрасом надежд, поскольку слаб духом, мечтателен, полон безысходности и отчаяния. Персонаж настолько разочарован окружающим его миром, что считает смерть единственно возможным спасением. Не веря в возможность переустройства ненавистного ему мира, Гамлет не пойдет на политические хитрости, даже ради спасения своей страны. Несмотря на его рассуждения о том, как он сумеет свергнуть Клавдия, занять датский престол и помочь бунтовщикам завоевать независимость, персонаж так и не решится даже на «тайное свидание» с ними. Так, Полоний докладывает Стернборгу о попытках принца встретиться с бунтующими, однако, по словам министра, пробираясь за стены Эльсинора, Гамлет каждый раз начинал колебаться и возвращался назад.

Вышесказанное позволяет сделать вывод о том, что персонаж Я Гловацкого, вопреки читательскому горизонту ожиданий, лишь поверхностно напоминает шекспировского героя, не обладая ни его богатым духовным миром, ни представлениями о чести и долге. Дегероизируя в своей пьесе образ Гамлета,

Я. Гловацкий обличает его эгоистичность и склонность к пустословию, оторванность от современной жизни, граничащую с её неприятием, а соответственно, и невозможность для датского принца найти пути её преобразования. Можно предположить, что в фигуре датского принца Я. Гловацким запечатлен обобщенный образ польской интеллигенции, сомневающейся и отвергающей навязываемый стране извне путь к счастливому будущему, но тем не менее неспособной принять деятельное участие в судьбе Польши.

В центре внимания Я. Гловацкого – Фортинбрас, находящийся в претексте на периферии и играющий у Шекспира роль своеобразного двойника главного героя. Персонажа, поставленного в близкую Гамлету сюжетную ситуацию: они оба – сыновья, родители которых убиты, наследные принцы, отстраненные от власти. Кроме того, и Гамлет, и Фортинбрас являются, по замечанию А.А. Аникста, носителями темы мести. Но если в претексте образ норвежского принца, с одной стороны, оттеняет фигуру Гамлета, поскольку его месть направлена на удовлетворение личных потребностей: «стремления к подвигам, желания славы, честолюбия и вполне практической цели – завоевание земель» [Аникст 1986: 168], с другой – образ решительного, воинственного Фортинбраса, воплощающего собой действие, восполняет фигуру мятущегося, склонного к рефлексии Гамлета, то в пьесе польского драматурга персонажи частично меняются местами.

В этом отношении характерен ряд сюжетно-ситуативных совпадений в пьесе Я. Гловацкого: мать Фортинбраса, подобно шекспировской Гертруде, погибает от яда; племянница министра внутренних дел Дагни расплачивается жизнью за чувства к норвежскому принцу, что должно связать ее образ с фигурой Офелии; Фортинбрас и Гамлет оказываются ровесниками (им сорок лет). Кроме того, и к Гамлету, и к Фортинбрасу приходят призраки их отцов, но в первом случае призрак оказывается фальшивым, а сцена явления призрака Фортинбрасу по содержанию частично повторяет шекспировскую. Таким образом, рассмотренные сюжетно-ситуативные переключки свидетельствуют о

целенаправленном сближении образов Фортинбраса и Гамлета в пьесе польского драматурга. При этом Фортинбрас Гловацкого более напоминает шекспировского Гамлета, нежели одноименный герой анализируемой пьесы.

Подобно датскому принцу в трагедии У. Шекспира, герой Я. Гловацкого вынужден надеть своего рода маску, но не безумца, а алкоголика, чтобы обезопасить себя от перспективы быть убитым в собственном доме. Однако притворное пристрастие к алкоголю со временем перерастает в подлинную зависимость, что повторяет ситуацию срастания, неразличения маски и лица. При этом Фортинбрас, действительно, нравственно выше окружающих, он ощущает «разлаженность», ненормальность своего времени и по-своему протестует против него, чем вновь напоминает шекспировского Гамлета.

Итак, выбор главного героя трагикомедии Я. Гловацкого predetermined, на наш взгляд, ситуативной близостью фигур норвежского и датского принцев у Шекспира, а также предсмертным желанием Гамлета, отдавшим прерогативу на датский престол норвежскому принцу, что обусловлено, по мнению А.А. Аникста, моральной позицией Фортинбраса, отказавшегося от личной мести [Аникст 1986: 168]. Я. Гловацкий, воспользовавшись «пустыми местами» в претексте, разворачивает образ Фортинбраса, с одной стороны, актуализируя краткую характеристику персонажа, сделанную шекспировским Гамлетом, с другой – наполняет образ норвежского принца собственным содержанием, отвечающим политическому контексту пьесы, а соответственно, домысливает обстоятельства, в которых действует его персонаж.

Например, образу Фортинбраса на протяжении всего произведения Гловацкого сопутствует мотив пьянства, что, очевидно, отвечает представлению польского драматурга о советском руководстве, а принимая во внимание образы норвежских стражников, не выпускающих из рук бутылку, – и о русском национальном характере.

Таким образом, опираясь в создании пьесы на горизонт читательских ожиданий, ориентированный на шекспировскую трагедию, Я. Гловацкий выстраивает параллельный шекспировскому художественный мир, в центре

которого альтернативный Гамлету герой. Отсюда и восприятие драмы Фортинбраса как драмы шекспировского Гамлета.

Гловацкий наделяет Фортинбраса статусом актора-нарратора, что позволяет создать развернутый образ главного героя пьесы. Например, мы узнаем от Фортинбраса, что он выжигает города и истребляет армии, впрочем, по его собственному признанию, не всегда те, которые необходимо. В пылу пьяного угара принц испепеляет мирный город. Одурманенный белой горячкой, герой казнит свою лошадь, приняв ее за врага. Таким образом, фигура Фортинбраса в пьесе Я. Гловацкого не совпадает с горизонтом ожидания читателей: герой польской пьесы далек от шекспировского образа воинственного храбреца, добывающего славу в сражениях. Он избирает воинское поприще как единственную возможность держаться на расстоянии от политики. Пьяные выходки Фортинбраса сродни гамлетовским эскападам безумия в претексте: оба персонажа с их помощью выигрывают необходимое им время, ограждая себя от подозрений с вражеской стороны. Впрочем, герой Я. Гловацкого впадает в пьянство непроизвольно, не контролируя себя, в отличие от шекспировского Гамлета, в безумных словах и поступках которого есть скрытый смысл.

В отношении Фортинбраса Я. Гловацкий во многом повторяет сюжетную линию шекспировского Гамлета, который пребывает в состоянии покоя до постановки спектакля-«мышеловки», призванного доказать или опровергнуть причастность Клавдия к смерти короля Гамлета. Примечательно, что «поворотная» сцена в претексте подается в польской пьесе наизнанку: спектакль должен стать мышеловкой для самого Фортинбраса, мысли и планы которого пытается изобличить Стернборг. Но в этой художественной реальности «мышеловка» не срабатывает – принц, несмотря на предельную ясность происходящего на сцене, не реагирует на представление. Несмотря на «гамлетовское» положение в пьесе, Фортинбрас – не шекспировский Гамлет, о чём напоминает читателям на протяжении всего произведения за счет столкновения горизонтов ожидания читателей и текста.

Из этого следует, что Я. Гловацкий, приближая событийную основу своей пьесы к претексту, лишь частично оправдывает ожидания читателей, опирающиеся на шекспировскую трагедию. Разрушая их представление о прецедентном тексте, он заставляет их принять новую интерпретацию хрестоматийного произведения, указывая на злободневность рисуемого им героя и окружающей его действительности.

Решительность Фортинбраса, с которой он, подобно шекспировскому Гамлету, начинает действовать после спектакля, объясняется страхом героя за собственную жизнь. Фортинбрас, вслед за героем У. Шекспира, перехватывает и подменивает письмо, содержащее смертный приговор, вынесенный принцу. Но в отличие от шекспировского Гамлета, в одиночку борющегося со злом, герой Я. Гловацкого, ощущая собственную беспомощность и уязвимость («Я слишком слабый, пьяный, у меня потеря памяти, искры перед глазами, галлюцинации...» [Гловацкий: 44]) («Ja jestem za słaby, pijany, mam utratę pamięci, migi mi przed oczami, mam halucynacje» [Janusz: 102]), уповаает на поддержку Гамлета. Так, норвежец призывает датского принца совместными усилиями изменить «выродившийся век» [Гловацкий: 44] (Świat zszedł na psy [Janusz: 102]). Он предлагает Гамлету «поменяться» местами: сам Фортинбрас, переодевшись в одежду Гамлета, отправился бы в Данию и убил Клавдия, а одетому как Фортинбрас Гамлету досталась бы Норвегия со всеми ее внутренними проблемами и Восьмиглазым как воплощением зла. Такое предложение вовсе не абсурдно, как кажется на первый взгляд, в сущности, оно касается смены ролей: Фортинбрас предлагает вернуть Гамлету его шекспировскую роль, которая в пьесе Я. Гловацкого частично легла на плечи Фортинбраса, что явно тяготит персонажа, не пригодного к её исполнению. Однако Гамлет польского драматурга желает остаться самим собой (второстепенным персонажем пьесы), поэтому он возвратится в Данию и, будучи слабохарактерным, мечтательным, бездеятельным, доиграет роль марионетки Стернборга, а на сюжетном уровне – повторит судьбу шекспировского героя.

Таким образом, отказавшись от предложения Фортинбраса, Гамлет не сумеет изменить «второстепенность» своей роли в пьесе. Не принимая правила политической игры, участником которой он является с самого начала произведения, он не сможет исправить окружающий мир, подчиненный механизмам современной политики. Поэтому Гамлет Я. Гловацкого, вопреки шекспировскому герою, не питает надежды на исправление века, более того, он считает, что его необходимо уничтожить, «взорвать этот мир» [Гловацкий: 44] («wysadzić ten świat w powietrze» [Janusz: 103]).

Последняя сцена пьесы, частично отображающая шекспировский финал, где друг за другом погибают Гертруда, Лаэрт, Клавдий и Гамлет, выстроена по принципу театральности. Герои Я. Гловацкого не только наблюдают за финалом трагедии Шекспира, который отображается в увеличительном зеркале, но и комментируют происходящее. Смена повествовательного ракурса позволяет польскому драматургу расставить в шекспировском финале собственные акценты, показав блестящее воплощение норвежского плана по оккупации Дании. «Пьеса в пьесе» завершается словами шекспировского Гамлета, «предрекающего» избрание на датский трон Фортинбраса. Так, зеркальная проекция последней сцены трагедии Шекспира, органично вписана в художественную реальность пьесы польского драматурга.

В соответствии с претекстом последний монолог в пьесе польского драматурга остается за Фортинбрасом, получившим, по выражению Восьмиглазого, «в наследство» Данию. Новый правитель, прошедший нелегкий путь преобразования – от жалкого алкоголика до уверенного в своих силах преемника трона, обещает своим подданным воцарение покоя и порядка в государстве. Такой финал можно было бы назвать счастливым: правление Фортинбраса должно принести мир его подданным, упорядочить хаос, порожденный политическими играми предшествующих правителей, восстановить попорченную политикой справедливость. Однако, несмотря на преобразование фигуры Фортинбраса, сразу после его вдохновенного монолога следует ремарка, из которой читатели узнают, что сопровождающие героя «стражники», на самом

деле, – Стернборг и Восьмиглазый, что полностью меняет читательское восприятие пьесы, оставляя ощущение вселенского заговора и абсолютной безысходности.

Следовательно, финал польской пьесы, ознаменованный воцарением Фортинбраса на датском престоле, изображает приход к власти очередной политической марионетки, неспособной противостоять государственному механизму, заведомо определившему границы её роли. Показательна в этом отношении театральность монолога Фортинбраса, который он произносит, согласно авторской ремарке, «обращаясь к зрительному залу», что свидетельствует об иллюзорности надежд, возлагаемых на нового правителя. С другой стороны, драматург, стирая «четвертую стену», намекает на злободневность представленной пьесы.

Вышеизложенное свидетельствует о том, что пьеса Я. Гловацкого, воспроизводя процессы, отражающие современное состояние общества, политизированного и дегуманизированного, готового слепо подчиняться грубой силе, контролируемое во всех своих сферах государством, изобличает даже не ограниченность, а полное отсутствие личностного начала в таком обществе. Отдельная личность не может ни изменить, ни повлиять на обезличенный механизм государственного аппарата, не несущего морально-нравственной ответственности за происходящее, но диктующего законы и судьбы, преследуя лишь одну цель – поддерживать собственное существование. Это своего рода римское средневековое Колесо Фортуны, названное Я. Коттом «Великим Механизмом», символизирующим судьбу правителей, восходящих по колесу истории и ниспровергаемых с его высот, поочередно надевающих корону, отягощенную преступлениями [Котт 2011]. Отсюда ощущение предрешенности и безысходности человеческой судьбы в современном мире, которым оканчивается пьеса Гловацкого.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Результатом исследования стало раскрытие своеобразия репрезентации ренессансной модели гуманизма в пьесах современных европейских драматургов Т. Стоппарда, Н. Йорданова, Т. Ахтман, Я. Гловацкого и А. Николаи. Для этого были пунктирно обозначены основные тенденции в восприятии и переосмыслении шекспировской трагедии «Гамлет, принц Датский» и её центрального образа-персонажа как художественного воплощения кризиса ренессансной модели гуманизма и соответствующей её концепции человека в европейской литературе, отчасти и культуре XVII – XX веков. Проведен сравнительно-сопоставительный анализ исследуемых пьес, что позволило выявить и охарактеризовать особенности рецепции шекспировской трагедии о принце Гамлете на композиционном, образно-мотивном и идейном уровнях художественного текста. Рассмотрена возможность закрепления за совокупностью исследуемых художественных текстов определения «гамлетовского текста» европейской литературы.

Отталкиваясь в исследовании от того факта, что трагедия У. Шекспира «Гамлет, принц Датский» и её центральный образ-персонаж стали ярчайшим художественным воплощением кризиса ренессансной модели гуманизма и соответствующей ей концепции человека, мы проследили за судьбой шекспировской трагедии и образа Гамлета в контексте европейской гуманистической мысли XVII – XX веков. Особое внимание уделялось критическим для ренессансной модели гуманизма периодам, когда в процессе адаптации к новым культурно-историческим условиям гуманистическая мысль трансформировалась, что непременно находило отображение в современной рецепции шекспировской трагедии и её центрального образа-персонажа.

Итак, в центре европейской философско-эстетической мысли Нового времени неизменно оставался Человек, находящийся, теряющий и вновь обретающий столь необходимую ему опору в борьбе с несовершенством мироздания в себе самом: в своей «природной» добродетельности,

«универсальности», справедливости и разумности (Возрождение), рациональности мышления (Просвещение), в благородной и великодушной натуре, духовной и творческой одаренности (романтизм), в позитивистской вере в научно-технический прогресс, ставший возможным благодаря научному познанию (позитивизм); в творческой интуиции, соединяющей мир «здешний» с миром «иным», идеальным (символизм); наконец, в самой жизни, гармонизирующей в человеке рациональное начало с инстинктивным (философия жизни).

В соответствии с такой антропоцентричной идейно-художественной установкой, прежде всего в западноевропейской литературе, сложилось основополагающее направление восприятия и интерпретации трагедии о принце Датском, названное нами «гамлецентрическим», согласно которому образ Гамлета (особенности его характера, причины поведения) стал рассматриваться как некий ключ к пониманию всей трагедии. Направление это нашло воплощение в разнообразных тенденциях, соответствующих эпохе и культурно-историческим реалиям, на фоне которых происходило их формирование. Так, в предромантическую, а затем роматическую эпоху западноевропейской литературы особое внимание критиков и художников слова обращается на медлительность Гамлета в свершении мести. Так складывается концепция гамлетизма, свидетельствующая об обретении образом Гамлета самостоятельного значения. Кроме того, в эпоху романтизма начинает формироваться характерная не только для различных европейских национальных культур, но и для отечественной культуры традиция осмысления фигуры шекспировского персонажа как собирательного образа национальной интеллигенции, просуществовавшая вплоть до последней трети XX века. При этом появляется «героический» и «негероический» взгляд на фигуру Гамлета-интеллигента. Последний характерен для польской литературы XX века и немецкой традиции дегероизации шекспировского героя, получившей ярчайшее художественное воплощение во второй трети XX века. Таким образом, несмотря на некоторое отступление в рецепции шекспировской трагедии, наблюдаемое на рубеже XIX–

XX столетий, европейская литература прошлого столетия вплоть до последней её трети оставалась в лоне «гамлетоцентричного» подхода. И только на исходе века XX появляется ряд художественных произведений, трансформирующих и преодолевающих традиционную общекультурную устремленность к фигуре шекспировского Гамлета, воспринимаемого как ярчайший образец художественного воплощения проблематичности ренессансной модели гуманизма.

В контексте нашего исследования наиболее важными стали два кризисных периода для гуманизма ренессансного типа: это рубеж XVI–XVII вв., в лоне которого родилась трагедия о принце Датском, и последняя треть XX века, породившая пьесы Т. Стоппарда, Н. Йорданова, Т. Ахтман, Я. Гловацкого и А. Николаи. Сравнивая трагический гуманизм заката ренессансной эпохи и серьезнейший гуманистический кризис, переживаемый в XX веке, особенно остро – во второй его половине, можно говорить и об их близости, и об их различии, что является немаловажным для определения своеобразия репрезентации ренессансной модели гуманизма в анализируемых пьесах современных европейских драматургов.

Так, на рубеже XVI–XVII веков в связи с быстро меняющимися историческими условиями, захлестнувшими Европу, была уничтожена сама вера в возможность воплощения гуманистических идеалов: будучи микрокосмом, Человек способен гармонизировать окружающий мир, выступая по отношению к нему созидательной силой, поэтому долг шекспировского Гамлета – восстановить «расшатавшийся» век. Однако шекспировский герой в своей борьбе со злом сам преступает ту «правду», за которую ратует, а соответственно, будучи лучшим из людей своего времени, Гамлет собственным примером обнаруживает несовершенство человеческой природы, а значит, и всего мира.

В XX веке кризис охватил не только гуманистические идеалы, подорванные катастрофической действительностью столетия, но и саму основу гуманизма – образ человека, деперсонализированного, децентрированного, «расщепленного» в постмодернизме, переживающего самоутрату и лишившегося легитимности

собственного существования. Отсюда децентрация, деконструкция, сатирическое переосмысление образа Гамлета как воплощения гуманистической концепции человека в рассмотренных в исследовании пьесах, наконец, его замена симулякром.

Следовательно, в анализируемых нами художественных текстах образ Гамлета сначала уходит на второй план, являя собой шекспировского персонажа (у Т. Стоппарда), однако переставшего играть ту центральную, сюжетно- и идейно-аккумулирующую роль, которая принадлежала ему в претексте. Затем в пьесах Н. Йорданова и Т. Ахтман образ Гамлета, претерпевающий изменения в связи с иным, нежели в претексте, индивидуально-личностным ракурсом его восприятия, выносится за сцену, не принимая непосредственного участия в действии, а соответственно, лишаясь целостной объективной характеристики. Между тем, если в пьесе болгарского драматурга образ Гамлета близок шекспировскому и даже воспринимается читателями в качестве такового, то в пьесе «Офелия, Гертруда, Дания и другие» он получает антигуманистическую окраску, обусловленную его отчужденностью от любящих его Гертруды и Офелии, в судьбах которых Гамлет играет далеко неблагоприятную роль. В пьесе А. Николаи образ Гамлета, вынесенный на периферию, подвергается сатирическому переосмыслению, свидетельствующему о девальвации гуманистических ценностей и принципов, лежащих в его основе. Наконец, у Я. Гловацкого образ Гамлета заменяется симулякром, полой оболочкой, называемой Гамлетом и свидетельствующей о вырождении гуманистических идеалов прошлого.

Таким образом, в рассмотренных в диссертационном исследовании пьесах, за исключением «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова, где гамлетовская миссия распространяется на других персонажей пьесы, изображается разложение и ниспровержение того образа человека, который на протяжении веков лежал в основе европейской гуманистической мысли (образ Гамлета). Соответственно, драматургами ставится вопрос о возможности поиска Саркаргероя современности, отвечающего требованиям времени.

В пьесе Т. Стоппарда на смену Гамлету, масштабы образа которого очерчены ренессансной моделью гуманизма, приходят Розенкранц с Гильденстерном. Персонажи в силу духовной инертности и безволия оказываются неспособными занять деятельную жизненную позицию. Они пытаются определить смысл собственного существования через участие в разнообразных играх, театральном представлении. Однако это не помогает персонажам разобраться в себе и окружающем мире. В итоге Розенкранц и Гильденстерн повторяют свою «шекспировскую» роль шпионов короля, оставшись отчужденными от себя и всего мира, а соответственно, не определив своего места в нем, не осознав собственной роли в разыгрывающихся событиях. В финале, смирившись с бессмысленностью собственного существования, персонажи предпочтут его закончить, подчиняясь неизбежному. Таким образом, Розенкранц с Гильденстерном избирают путь невмешательства в ход событий, они неспособны повлиять не только на окружающую их действительность, но и изменить собственную судьбу, поэтому персонажи, упустив свой шанс занять активную жизненную позицию, погибают в финале пьесы.

В отличие от них, актеры Н. Йорданова, вслед за директором труппы Чарльзом, встают на путь противления жестокости и несправедливости мира, принижающего их положение, обесценивающего их существование, диктующего «маленьким людям» свои правила игры, в которой актеры уподобляются пешкам. Сыгранный актерами спектакль, сказанная со сцены «правда» репрезентируют протест актеров против дисгармоничного мироустройства, против бессмысленности своего положения в нем. Этот протест жертвенный, безнадежный, отчаянный, но наделяющий смыслом жизнь актеров, придающий их существованию цель, а вместе с нею и общность, цельность, определенность, легитимность.

Офелия и Гертруда в пьесе Т. Ахтман в критический момент своей жизни осознают безвыходность, подневольность, отчужденность собственного существования, берущую начало в покорности героинь перед их «женской» судьбой, налагающей на них в патриархальном обществе социальные

ограничения, моральные запреты, физическую и духовную несвободу. Не желая более быть пешками в руках судьбы, героини заканчивают жизнь самоубийством, протестуя против абсурдности собственного существования.

Образ Фортинбраса в пьесе Я. Гловацкого становится воплощением трагической судьбы человека, не нашедшего в себе опоры для противостояния абсурдности эпохи, породившей бездушный государственный механизм, выстроенный по законам современной политики. Фортинбрас становится объектом беспощадных политических манипуляций, он вынужден, порою бессознательно, принимать навязываемые ему правила игры. Отсюда и чувство безысходности, безнадежности, эфемерности рисуемого Фортинбрасом в финале пьесы «светлого» будущего.

Напротив, центральные герои пьесы А. Николаи, следуя за шеф-поваром и главой семейства Фрогги, извлекают из сложившейся в Эльсиноре ситуации выгоду: им удается взять в свои руки не только собственную судьбу, но и будущее всей Дании. Для них, служителей кухни, мир нескончаемого раблезианского пиршества и утех прекрасен, поэтому в пьесе А. Николаи снимается сама необходимость противостояния персонажей окружающему миру. Фрогги и его семья – часть этого мира, постмодернистского века избытка и перенасыщения, века, расшатавшегося, подобно гамлетовскому. Но, в отличие от него, не требующего восстановления гармонии и справедливости, а предлагающего своим обитателям принять новые условия существования и приспособиться к ним.

Вышеизложенное позволяет сделать вывод, что Розенкранц с Гильденстерном из пьесы Т. Стоппарда и Гамлет Я. Гловацкого избирают путь непротивления своей судьбе и той абсурдной действительности, которая её диктует. Не желая не только бороться, но даже сопротивляться уготованному им уделу, не уяснив своей роли в разворачивающихся перед ними событиях, не отыскав своего места в бессмысленном и жестоком мире, они погибают в финалах. Офелия с Гертрудой, главные героини пьесы Т. Ахтман, осознавая бесплодность, нелепость собственного существования, скованного веками

насаждаемыми патриархальными обычаями, пресекают собственную жизнь, обретая, таким образом, столь желаемую ими свободу. Актеры Н. Йорданова встают на гамлетовский путь борьбы и остаются живы, т.к. находят опору для оправдания собственного существования в искусстве и его высокой миссии – нести правду людям. В пьесе А. Николаи гамлетовский вопрос снимается в силу его девальвации, а соответственно, и деканонизации образа Гамлета в мире глобального потребительства. В пьесе Я. Гловацкого образ Гамлета оказывается фикцией, ибо те идеалы и ценности, выразителем которых он традиционно являлся, обесцениваются в современном мире, переставая давать человеку необходимую ему опору для оправдания собственного существования. Отсюда и иллюзорность в польской пьесе гуманистической «программы» Фортинбраса, взошедшего на датский престол, но так и не осознавшего марионеточность своей роли в насквозь политизированной, дегуманизированной, безликой и бесчеловечной действительности.

Итак, подводя итоги вышесказанному, можно утверждать, что Т. Стоппард и Н. Йорданов видели трагическую ошибку шекспировского героя в его попытке в одиночку исправить несовершенный мир. Однако если Т. Стоппард показал, с одной стороны, невозможность изменения жизненной позиции Розенкранца и Гильденстерна, неспособных разделить с Гамлетом его миссию, а с другой – незаинтересованность самого Гамлета в подобном преобразовании мировосприятия своих однокашников, то Н. Йорданов изобразил альтернативный путь – путь единения людей под эгидой искусства, облагораживающего человека и способного преобразить само мироздание. Его Гамлет приобщает актеров к борьбе с расшатанным веком, а соответственно, помогает им найти свое истинное место в мире, несправедливо обрекшем актеров на положение «маленьких людей». Следовательно, в пьесе Н. Йорданова, в отличие от «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», утверждается жизненность, актуальность, важность гуманистических принципов и ценностей в современном мире, поскольку они, находя отклик в душах людей, наполняют смыслом их

существование, помогают оставаться людьми в катастрофической действительности века.

В отличие от упомянутых драматургов, Т. Ахтман обвиняет Гамлета в эгоцентризме: в своей эгоистической борьбе с судьбой герой забывает о своем человеческом долге по отношению к любящим его Офелии и Гертруде. Гамлет в пьесе Т. Ахтман представлен таким же себялюбивым и жестоким воплощением законов патриархального общества, как и другие персонажи-мужчины.

Между тем абсолютная девальвация модели ренессансного гуманизма и соответствующего ей образа Человека происходит в пьесе А. Николаи, изобразившего и своих главных героев – служителей кухни, а также и Гамлета частью кухонно-бытовой действительности современного мира, ниспровергнутого человека как личность, но вознесшего человека-производителя и человека-потребителя. Я. Гловацкий в своей пьесе идет еще дальше: деканонизируя образ Гамлета, он превращает его в симулякр, утверждая, таким образом, иллюзорность гуманистических ориентиров в современном мире, их исчерпанность и вырождение.

Таким образом, своеобразие репрезентации ренессансной модели гуманизма в избранных для нашего исследования пьесах Т. Стоппарда, Я. Гловацкого, Н. Йорданова, Т. Ахтман, А. Николаи заключается в изображении постепенной девальвации заданной гуманизмом ренессансного типа концепции человека, персонификацией которой в названных текстах выступает образ Гамлета, смещенный в пьесе Т. Стоппарда на периферию, вытесненный со сцены в пьесе Н. Йорданова, но все же остающийся вполне шекспировским, дегероизированный и дегуманизированный в пьесе Т. Ахтман, подвергшийся деконструкции, сатирическому переосмыслению в пьесе А. Николаи, наконец, десакрализированный, превращенный в симулякр в пьесе Я. Гловацкого. Между тем драматурги, вступив в творческий диалог с шекспировской трагедией, а также и друг с другом, не только проверяют на жизнеспособность гуманистические принципы и идеалы прошлого, но и пытаются найти альтернативу Гамлету –



нового героя современности, способного жить в гармонии с изменившимся миром.

Так, главные герои пьес Т. Стоппарда и Т. Ахтман, поставленные драматургами на место, отведенное У. Шекспиром Гамлету, не могут ни противостоять, ни примириться с жестокой и абсурдной действительностью, поскольку отчужденны от себя и окружающего мира, лишены смыслоутверждающей основы для собственного существования. Напротив, в пьесе Н. Йорданова утверждается центральная роль человека в созидании себя самого и всего мироздания. Гамлет в пьесе болгарского драматурга приобщает к своей миссии членов актерской труппы, которые в борьбе со злом и несправедливостью, царящих в мире, обретают смысл жизни, а значит, и опору для дальнейшего существования. Поэтому в финале пьесы торжествует справедливость, дающая надежду на возможность преобразования мира на основе гуманистических идеалов, нашедших отклик в душах актеров. Наконец, А. Николаи и Я. Гловацкий в своих пьесах указывают на противоположный гамлетовскому путь – путь примирения с окружающей действительностью, абсурдной, дисгармоничной, лишенной нравственных ориентиров, выживание в условиях которой требует от человека умения приспособиться.

Вышеизложенное позволяет сделать вывод о том, что рассматриваемые пьесы образуют «гамлетовский текст» европейской драматургии последней трети XX века. К такому выводу мы пришли на основании близости фабульных основ и образных систем пьес, обращенных к трагедии о датском принце как единому смысловому ядру (центробежной силе, благодаря которой очерчивается усматриваемый горизонт «гамлетовского текста»); повторяемости заимствованных из претекста мотивов (мотивы мести, борьбы за власть, мнимого безумия Гамлета, фальши и притворства, физической и духовной несвободы, игры и театральности); общности способа языкового кодирования, основанного на включении в интегрируемые произведения фрагментов шекспировского текста (дословно цитируемого или парафразируемого); единства модальной установки на изображение кризиса и вырождения гуманизма ренессансного типа и

созданной им концепции Человека, а также, учитывая общность построения пьес с иной (чем в претексте) «точки зрения» как центростремительной силы, благодаря которой происходит стяжение текстов в единую текстовую конструкцию. Таким образом, в рассматриваемых пьесах реализуются важнейшие принципы, по определению А.Г. Лошакова [Лошаков 2008], сверхтекстового образования: принцип усматриваемой целостности, контекстуальной релевантности, смысловой центрации.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абрамовских, Е.В. Креативная рецепция незаконченных произведений как литературоведческая проблема: на материале дописываний незаконченных отрывков А.С. Пушкина: автореф. дис. ... доктора филол. наук: 10.01.08 / Абрамовских Е.В. – М., 2007. – 44 с.
2. Адорно, Т. О технике и гуманизме / Т. Адорно // Философия техники в ФРГ. – М.: Прогресс, 1989. – URL: <https://gtmarket.ru/laboratory/expertize/3132> (дата обращения: 07.05.2020).
3. Алексеев, М.П. Шекспир и русская культура / М.П. Алексеев. – М.- Л.: Наука, 1965. – 823 с.
4. Аникст, А.А. Гамлет, принц Датский / А.А. Аникст; под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста // Шекспир У. Полн. собр. соч.: в 8 т. – М.: Искусство, 1960.– Т. 6. – С. 571–633.
5. Аникст, А.А. Трагедия Шекспира «Гамлет». Литературный комментарий: книга для учителя / А.А. Аникст. – М.: Просвещение, 1986. – 223 с.
6. Аникст, А.А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы / А.А. Аникст // Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVIII веков: Ренессанс, барокко, классицизм. – М.: Наука, 1966. – С. 178–245.
7. Аникст, А.А. Шекспир и художественные направления его времени / А.А. Аникст // Шекспировские чтения 1984. – М.: Наука, 1986. – С. 58–64.
8. Балашов, Н.И. Кризис Ренессанса и «Барокко» как противостоящие явления в драме начала XVII в. (Вокруг «Кары без мщения» Лопе де Вега и «Гамлета» Шекспира) / Н.И. Балашов // Известия АН СССР. Сер. лит.и яз. – 1974. Т. 33, Вып. № 1. – С. 27–43.
9. Барт, Р. Удовольствие от текста / Р.Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 462–519.
10. Барт, Р. Смерть автора / Р.Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989. – С. 384–391.

11. Бартошевич, А.В. Русский Гамлет: XX век / А.В. Бартошевич // Театр. – 2011. – № 2. – URL: <http://oteatre.info/russkij-gamlet-xx-vek>
12. Баскакова, Т.А. Смерть в театре: позднее знакомство с Хайнером Мюллером / Т.А. Баскакова // Проза. Драма. Эссе. Диалоги. – М.: РОСПЭН, 2012. – 528 с. – URL: [http://www.rosspen.ru/files/ru/recenzii/SovrDram\\_Muller.pdf](http://www.rosspen.ru/files/ru/recenzii/SovrDram_Muller.pdf)
13. Баткин, Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди / Л.М. Баткин. – М.: РГГУ, 1995. – 447 с.
14. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин; сост. С.Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
15. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Советский писатель, 1963. – 364 с.
16. Беляева, В.Е. Принципы поэтики драматургии Т. Стоппарда: автореф. дис. ... филол. наук: 10.01.03 / Беляева В.Е. – М., 2007. – 25 с.
17. Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: в 2-х т. – М., 1994. – Т. 1. – 542 с.
18. Бердяев, Н.А. «Смысл истории (Опыт философии человеческой судьбы)» / Н.А. Бердяев. – Париж: Утса-press, 1969. – 269 с.
19. Бердяев, Н.А. Предсмертные мысли Фауста / Н.А. Бердяев // Освальд Шпенглер и закат Европы. – М.: Берег, 1922. – С. 55–72.
20. Берне, Л. Из дневника / Л. Берне. – СПб., изд. Бермана и Войтинского, 1886. – С. 118–143.
21. Блок, А.А. Крушение гуманизма / А.А. Блок. – URL: [http://az.lib.ru/b/blok\\_a\\_a/text\\_1919\\_krushenie\\_gumanizma.shtml](http://az.lib.ru/b/blok_a_a/text_1919_krushenie_gumanizma.shtml)
22. Блум, Х. Шекспир как центр канона / Х. Блум // Иностран. лит. – 1998. – Вып. 12. – С. 194–214.
23. Брагина, Л.М. Итальянский гуманизм эпохи Возрождения: Идеалы и практика культуры / Л.М. Брагина. – М.: Изд-во МГУ, 2002. – С. 384.
24. Брехт, Б. О пьесе Шекспира «Гамлет» / Б. Брехт; пер. Е. Эткинда // Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: в 5 т. – М.: Искусство, 1965. – Т. 5. – С. 242.

25. Буркхардт, Я. Культура Возрождения в Италии / Б. Буркхардт. – М.: Юрист, 1996. – 591 с.
26. Воропанова, М.И. Антитеза «гамлетизм» - «донкихотство» в освещении И.С. Тургенева и Д. Голсуорси / М.И. Воропанова // Типологические соответствия в контексте связи в русской и зарубежной литератур. – Красноярск, 1984. – С. 64–84.
27. Воропанова, М.И. Гамлет А. Блока: тезисы / М.И. Воропанова // Литература Великобритании в контексте мирового литературного процесса. Вечные литературные образы // Материалы XVII Международной научной конференции Российской ассоциации преподавателей английской литературы. – Орел, 2007. – С. 80.
28. Воропанова, М.И. Гамлетовский цикл М.И. Цветаевой / М.И. Воропанова // Из истории типологических и контактных связей в русской и зарубежной литературе. – Красноярск, 1990.– С. 7–29.
29. Воропанова, М.И. Под знаком Аполлона / М.И. Воропанова // Мердок А. Черный принц: (Праздник любви) роман. – М.: Правда, 1990. – С. 413–423.
30. Воропанова, М.И. Джойс и Шекспир (IX эпизод Улисса) / М.И. Воропанова // Зарубежные литературы на пороге XXI века: сборник научных трудов. – Красноярск, 2000. – С. 57–68.
31. Всемирная история новейшего времени: учеб. пособие: в 2 ч. Ч. 2. 1945 – начало XXI в. / И.О. Змитрович, Г.М. Кривощекий, М.Я. Колоцей и др. / отв. ред. Л.А. Колоцей. – Гродно: ГрГУ, 2002. – 207 с.
32. Высоцкий, В.С. О «Гамлете» / В.С. Высоцкий // Вечерняя Алма-Ата 5.10.1973 г. URL: [http://www.kulichki.com/vv/ovys/teatr/gamlet\\_vv\\_o.html](http://www.kulichki.com/vv/ovys/teatr/gamlet_vv_o.html)
33. Гайдин, Б.Н. Вечные образы как константы культуры: тезаурусный анализ «гамлетовского вопроса»: монография / Б.Н. Гайдин. – saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2011. – 212 с.
34. Гайдин, Б.Н. Анти-Гамлет И.С. Тургенева и Т. Стоппарда // Шекспировские штудии X: Шекспировские чтения 2008: материалы Международной научной конференции 2008 / Б.Н. Гайдин; отв. ред.

Н.В. Захаров, Вл.А. Луков; Моск. гуманитар. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований. – М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2008. – С. 62–76.

35. Гайдин, Б.Н. Гамлетизация и неогамлетизация в современной художественной культуре: постановка проблемы / Б.Н, Гайдин // Знание. Понимание. Умение. – 2013. – № 6. – URL: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/6/Gaydin\\_Hamletization-and-Neo-Hamletization](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/6/Gaydin_Hamletization-and-Neo-Hamletization) (дата обращения: 18.01.2019).

36. Гайдин Б.Н. Неошекспиризация / Б.Н, Гайдин // Знание. Понимание. Умение. – 2014. – № 4. – С. 345–354.

37. Гальцева, Р. Борьба с Логосом. Современная философия на журнальных страницах / Р. Гальцева // Новый мир. – 1994. – № 9. – С. 170–181.

38. Гаспаров, М. Л. Интеллектуалы, интеллигенты, интеллигентность / М.Л. Гаспаров. – URL: [https://imwerden.de/pdf/gasparov\\_intellektualy.pdf](https://imwerden.de/pdf/gasparov_intellektualy.pdf)

39. Горбунов А.Н. Шекспир и литературные стили его эпохи / А.Н. Горбунов // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 1984. – Вып. 2. – С. 45–52.

40. Горфункель А.Х. Гуманизм и натурфилософия итальянского Возрождения. – М.: Мысль, 1977. – 358 с.

41. Гуревич, П.С. Феномен деантропологизации человека / П.С. Гуревич // Вопросы философии. – 2009. – № 3. – С.19–32.

42. Гуссерль, Э. Кризис европейского, человечества и философия / Э. Гуссерль // Культурология. XX век. – М., 1995. – С. 297–331.

43. Гюго, В. Вильям Шекспир / В. Гюго: пер. А. Тетеревниковой // В. Гюго. Собр. соч. в 15 т. Художественная литература, – М.: 1956. – Т. 14. – С. 258–401.

44. Деррида, Ж. Театр жестокости и завершение представления / М. Деррида // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр.. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 2000. – С. 379–406.

45. Дживелегов, А.К. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года / А.К. Дживелегов, Г.Н. Бояджиев. – М. - Л., 1941. – 616 с.

46. Дранов, А.В. Рецептивная эстетика Западное литературоведение XX века: учебное пособие / А.В. Дранов. – М.: Интарда – ИНИОН, 2004. – 350 с.
47. Дроздова, М.С. Рецепция поэзии в творчестве Дж. Фаулза 60-70-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (английская литература XX века) / М.С. Дроздова. – М., 2016. – 26 с.
48. Дьяконова, Н.Я. Шекспир и английская литература XX века / Н.Я. Дьяконова // Из истории английской литературы. Статьи разных лет. – СПб.: Алетейя, 2001. – С. 151–172.
49. Елизарова, М.Е. Образ Гамлета и проблема «гамлетизма» в русской литературе конца XIX в. (80–90-е годы) / М.Е. Елизарова // Научные доклады высшей школы. Филологические науки.– 1964. Вып. 1. – С. 46–56.
50. Женетт, Ж. Фигуры: в 2-х т. / Ж. Женетт. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 1.– 944 с.
51. Захаров, Н.В. Процесс шекспиризации в русской литературе рубежа XVIII–XIX вв.: пример М.Н. Муравьева / Н.В. Захаров. // Знание. Понимание. Умение. – 2009. Вып. 2. – С. 130–139.
52. Захаров, Н.В. У истоков русского шекспиризма: А.П. Сумароков, М.Н. Муравьев, Н.М. Карамзин / Н.В. Захаров; отв. ред. Вл. А. Луков; Московский гуманитарный университет. Институт фундаментальных и прикладных исследований; МАН(ИАС). – М.: Изд. Московского гуманитарного университета, 2009. – 95 с.
53. Захаров, Н.В. Шекспиризм как явление русской литературы / Н.В. Захаров // Знание. Понимание. Умение. – 2008. – Вып. 5. – URL: [http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Zakharov\\_russian\\_literature/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Zakharov_russian_literature/)
54. Захаров, Н.В. Розенкранц и Гильденстерн не мертвы: перечитывая Стоппарда / Н.В.Захаров, Б.Н. Гайдин; отв. ред. Н.В. Захаров, Вл.А. Луков // Шекспировские штудии V: Шекспир во взаимоотражении литератур: сб. науч. трудов: материалы науч. семинара, 6 июня 2007 г. – М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2007. – С. 63–69.

55. Захаров, Н.В. Шекспир, шекспиризация: монография / Н.В. Захаров, Вл.А. Луков – М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2011. – 104 с.
56. Зингерман Б.И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / отв. ред. А.А. Аникст. – М.: Наука, 1979. – 392 с.
57. Зотов, А.Ф. Буржуазная философия середины XIX – начала XX века: учеб. пособие для филос. фак. / А.Ф. Зотов, Ю.К. Мельвиль. – М.: Высшая школа, 1988. – 520 с.
58. Изер, В. Изменение функций литературы / В. Изер // Процесс чтения: феноменологический подход. – М.: Флинта, 2004. – С. 201–225.
59. Изер, В. Рецептивная эстетика. Герменевтика и переводимость / В. Изер // Академические тетради. – М.: Независимая академия эстетики и свободных искусств, 1999. – Вып. 6. – С. 59–96.
60. Изер, В. Процесс чтения: феноменологический подход / В. Изер // Современная литературная теория. Антология / сост. И.В. Кабанова. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 344 с.
61. Ильин, И.И. Современное зарубежное литературоведение: энциклопедический справочник / И.И. Ильин. – М.: Ингарда, 1999. – 320 с.
62. Ингарден, Р. Исследования по эстетике / Р. Ингарден. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. – 572 с.
63. Каган, М.С. Проблема барокко в искусствознании и культурологии / М.С. Каган // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: материалы Международной научной конференции. – Серия «Symposium». – Вып. 17. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 23–28.
64. Кассирер, Э. Опыт о человеке: Введение в философию человеческой культуры / Э. Кассирер; пер. А.Н. Муравьева // Проблема человека в западной философии / сост. и послесл. П.С. Гуревича. – М.: Прогресс, 1988. – С.3–30.
65. Каширина, Т.В. Создание правовой базы переговорного процесса между СССР и США по ограничению стратегических вооружений в 1969–1972 гг. / Т.В. Каширина // Экономика. Налоги. Право. – 2011. – Вып. 4. – С. 124–129.



66. Колпакова, С.Г. Шекспир в немецком литературном сознании XX века: интерпретации гамлетовской темы : автореф. дис. ... канд. фил. наук : 10.01.03 / Колпакова С.Г. – Казань, 2010. – 21 с.
67. Кольридж, С.Т. Гамлет / С.Т. Кольридж // Избранные труды. – М.: Искусство, 1987. – 342 с.
68. Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М: Прогресс, 2000. – С. 427–457.
69. Кричли, С. Стой, призрак! Доктрина Гамлета / С. Кричли, Д. Уэбстер; пер. с англ. А. Ядыкина. – М.: РИИОЛ, 2018. – 288 с.
70. Кузьмина, Н.А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н.А. Кузьмина. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 272 с.
71. Котт, Я. Шекспир – наш современник / Я. Котт; пер. с пол. В. Климовского. – СПб.: Балтийские сезоны, 2011. – 352 с.
72. Левин, Ю.Д. Русский гамлетизм // От романтизма к реализму: Из истории международных связей русской литературы / Ю.Д. Левин. – Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1978. – С. 189–236.
73. Лекторский, В.А. Идеалы и реальность гуманизма / В.А. Лекторский // Вопросы философии. – 1994. – №6. – С. 22–26.
74. Липнягова, С.Г. Роман С. Моэма «Театр». Поэтика заглавия / С.Г. Липнягова // Филол. сб. : зарубежная литература на пороге XXI века. – Красноярск, 2000. – С. 69–76.
75. Липнягова, С.Г. Театральность как категория в поэтике романа: к постановке проблемы / С.Г. Липнягова // Преподаватель XXI века. – 2007. – Вып. 1. – С. 125–131.
76. Липнягова, С.Г. Репрезентация ренессансной гуманистической концепции человека в пьесах «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда, «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова, «Офелия» Т. Ахтман, «Гамлет в остром соусе» А. Николаи, «Фортинбрас спился» Я. Гловацкого / С.Г. Липнягова, М.С. Щукина

// Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12, № 12. С. 100–103.

77. Лосев, А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1978. – 623 с.

78. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю.М. Лотман; сост. Р.Г. Григорьева; пред. С.М. Даниэля. – СПб.: Академ. проект, 2002. – 544 с..

79. Лотман, Ю.М. Три функции текста / Ю.М. Лотман // Внутри мыслящих миров.: Человек – текст – семиосфера – история. – М.: Языки русской культуры, 1999. – С. 11–22.

80. Лотман, Ю.М. Символ в системе культуры / Ю.М. Лотман // Символ в системе культуры; уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 754. Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1987. – С. 10–22.

81. Луков, Вл. А. Гамлет как вечный образ русской и мировой культуры / Вл.А. Луков, Н.В. Захаров, Б.Н. Гайдин; отв. ред. Вл.А. Луков // Шекспировские штудии IV: монография : для обсуждения на научном семинаре 23 апреля 2007 г. / Московский гуманитар. ун-т, Институт гуманитар. исследований. – М.: Изд-во Московского гуманитарного университета, 2007. – 86 с.

82. Луков, Вл. А. Шекспиризация: к теории и истории принципов-процессов / Вл. А. Луков // Шекспировские штудии: Трагедия «Гамлет»: материалы научного семинара, 23 апреля 2005 г. / Московский гуманитар. ун-т, Институт гуманитар. исследований.– М.: Изд-во Московского гуманитар. ун-та, 2005. – С.3–20.

83. Лысенко, Н.Н. Основные подходы к исследованию современного антропологического кризиса / Н.Н. Лысенко // Известия Тульского государственного университета. Серия «Гуманитарные науки». – 2014. – Вып. 3. – С. 32–42.

84. Ляпушкина, Е.И. Введение в герменевтику: учеб. пособие / И.Е. Ляпушкина. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2002. – 96 с.

85. Мамардашвили М.К. Сознание и цивилизация / М.К. Мамардашвили. – М.: Логос, 2004. – 272 с.

86. Маньковская, Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
87. Машакова, А.К. Теоретические основы литературной рецепции / А.К. Машакова.– URL: [http://www.rusnauka.com/18\\_DNI\\_2010/Philologia/69591.doc.htm](http://www.rusnauka.com/18_DNI_2010/Philologia/69591.doc.htm)
88. Меднис, Н.Е. Текст и его границы / Н.Е. Меднис // Сверхтексты в русской литературе. – Новосибирск, НГПУ, 2003. URL: <http://rassvet.vvebsib.ru/text.htm>
89. Меркулова, М.Г. Пьеса Недялко Йорданова «Убийство Гонзаго» на сцене российских театров / М.Г. Меркулова // Роль библиотек и учебных заведений России и Болгарии в продвижении русской книжной культуры и русского языка в Болгарии. – Варна, 2015. – С.69–75.
90. Модестова, Н.А. Шекспир в украинском литературоведении / Н.А. Модестова // Вильям Шекспир: К 400-летию со дня рождения: 1564–1964. Исследования и материалы. – М., 1964. – С. 250–304.
91. Морозов, М.М. Статьи о Шекспире / М.М. Морозов. – М.: Художественная литература, 1964. – 311 с.
92. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Ницше Ф. Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 1. – С. 57–157.
93. Ницше, Ф. Воля к власти / Ф. Ницше. – М.: REFL-book, 1994.
94. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого / Ф. Ницше // Полн. собр. соч. – М., 2007. Т. 4.
95. Ортега-и-Гассет, Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве: сборник / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Радуга, 1991. – 639 с.
96. Пави, П. Метатеатр (Метапьесса) / П. Пави // Словарь театра. –М.: Прогресс, 1991. – С. 199.
97. Парфенов, А. Театральность Гамлета / А. Парфенов // Шекспировские чтения, 1978. – М.: Наука, 1981. – С. 38–51.
98. Паульсен, Ф. Введение в философию / Ф. Паульсен; пер. с нем. В.П. Преображенского; вступ. ст. А.В. Маркова / М.: РИИОЛ, 2017. – С. 6–19.
99. Пинский, Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии / Л.Е. Пинский. – М.: Художественная литература, 1971. – 606 с.

100. Пинский, Л.Е. Реализм эпохи Возрождения / Л.Е. Пинский. – М.: ГИХЛ, 1967. – 367 с.
101. Политыко, Е.Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) / Е.Н. Политыко // Вестник Пермского университета. – 2010. – № 5. – С. 165–174.
102. Приходько, И.С. Шекспир Александра Блока / И.С. Приходько // Знание. Понимание. Умение. – 2013. – № 4. – С. 139–145.
103. Пуришев, Б.И. Литература эпохи Возрождения / Б.И. Пуришев // Идея универсального человека: курс лекций. – М.: Высшая школа, 1996. – 366 с. – URL: <http://svr-lit.niv.ru/svr-lit/purishev/shekspir.htm>
104. Рапацкая, Л.А. Романтизм в художественной культуре Европы XIX в.: открытие «внутреннего человека» / Л.А. Рапацкая // Мировая художественная культура. 11 класс: в 2 ч. – М.: Владос, 2008.
105. Рутенбург, В.И. Титаны Возрождения / В.И. Рутенбург. – СПб.: Наука, 1991 – 151 с.
106. Ряполова, В. Стоппард / В. Ряполова // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / под ред. А.П. Саруханян. – М.: Наука, 2005. – С. 394–397.
107. Сартр, Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – С. 319–344.
108. Сергеев, К.А. Ренессансные основания антропоцентризма / К.А. Сергеев. – М.: Наука, 2007. – 590 с.
109. Смирнов, А.А. У. Шекспир / У. Шекспир; под ред. А. А. Смирнова // Полн. собр. соч.: в 8 т. – М.-Л.: Гослитиздат, 1949. – Т. 8. – С. 658–685.
110. Смирнов, А.А. Шекспир, Ренессанс и барокко / А.А. Смирнов // Вестник ЛГУ. – 1946. – Вып. 1. – С. 96–112.
111. Современная английская драматургия. 1956–1975: указатель литературы / сост. Ю.Г. Фридштейн; отв. ред. В.А. Скороденко. – М., 1976. – 322 с.

112. Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины: энцикл. справ. / науч. ред., сост. И.П. Ильин, Е. А. Цурганова. – М.: Ингарда, 1999. – С. 258–262.
113. Соллертинский, И.И. «Гамлет» Шекспира и европейский гамлетизм / И.И. Соллертинский // Воспоминания, материалы, исследования. – М., 1974. – С. 223–244.
114. Степанова, О. В. Пьесы Т. Стоппарда 1990-х гг.: своеобразие пространственно-временной организации / О.В. Степанова // Известия Уральского государственного университета. – 2006. – Вып. 41. – С.137–144.
115. Степун, Ф. Освальд Шпенглер. Закат Европы / Ф. Степун // Н.А. Бердяев. Падение священного русского царства. – М.: Арестель, 2007. – С. 850–872.
116. Тamarченко, Н.Д. Неклассическая художественность / Н.Д. Тamarченко // Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / науч. ред. Н.Д. Тamarченко. – М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. – С. 139–141.
117. Топоров, В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (введение в тему) / В.Н. Топоров // Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. – М., 1995.
118. Топер, П. Трагическое в искусстве XX века / П. Топер // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. – М.: ИМЛИ РАН, 2002. – С. 331–377.
119. Трунин, С.Е. Рецепция Достоевского в русской прозе конца XX – начала XXI вв. / С.Е. Трунин. – Минск: Логвинов, 2006. – 156 с.
120. Тургенев И.С. Гамлет и Дон-Кихот. / И.С. Тургенев // Полн. собр. соч. и писем: в 30 т. – 2-е изд., испр., доп.– М.: Наука, 1980.– Т. 5. – С.330–354.
121. Урнов, М.В. Шекспир. Его герой и его время / М.В. Урнов, Д.М. Урнов. – М.: Наука, 1964. – 206 с.
122. Успенский, Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – СПб.: Азбука, 2000. – 348 с.
123. Фатеева, Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. – М.: Агар, 2000. – 280 с.

124. Филипов, В. Шекспир в Болгарии / В. Филипов // Вильям Шекспир: К 400-летию со дня рождения. 1564–1964. Исследования и материалы. – М., 1964. – С. 225–249.
125. Франк, С.Л. Достоевский и кризис гуманизма / С.Л. Франк // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 гг.: сб. статей. – М.: Книга. – 1990. – С. 391–397.
126. Фридштейн, Ю.Г. Открываем «спецхран»: пьесы Тома Стоппарда, которых мы не знаем / Ю.Г. Фридштейн // Диапазон. – 1991. – Вып. 1. – С.33–37.
127. Фридштейн, Ю.Г. Розенкранц, Гильдернстерн и другие / Ю.Г. Фридштейн. – СПб.: Азбука-классик, 2001. – С. 301–312.
128. Фридштейн, Ю.Г. Том Стоппард: от парадоксов – к исповедальности / Ю.Г. Фридштейн // Современная драматургия. – 1991. – №3. – С. 65–69.
129. Фролов, И.Т. О человеке и гуманизме: Работы разных лет / И.Т. Фролов. – М.: Политиздат, 1989. – 559 с.
130. Фромм, Э. Пути из больного общества / Э. Фромм; пер. В. Закса // Проблема человека в западной философии / сост. и послесл. П.С. Гуревича. – М.: Прогресс, 1988. – С. 443– 483.
131. Хализев, В.Е. Драма как род литературы / В.Е. Хализев. – М.: Изд-во Мос. ун-та, 1986. – 135 с.
132. Халипов, В.В. Миноритарный театр Тома Стоппарда / В.В. Халипов. – Минск, 2001. – 172 с.
133. Хоружий, С.С. Ницше и Соловьёв в кризисе европейского человека / С.С. Хоружий // Вопросы философии. – 2002. – № 2. – С.52 – 68.
134. Храпченко, М.Б. Внутренняя структура и функция литературных произведений / М.Б. Храпченко // Художественное творчество, действительность, человек. – М.: Советский писатель, 1976. – 368 с.
135. Храпченко, М.Б. Время и жизнь литературных произведений / М.Б. Храпченко // Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. – М.: Художественная литература, 1977. – 444 с.

136. Храпченко, М.Б. Созидательная энергия литературы / М.Б. Храпченко // *Время и судьбы русских писателей.* – М.: Наука, 1981. – URL: [http://silverary.com/?page\\_id=22](http://silverary.com/?page_id=22)
137. Чазов, Е.И. Здоровье и власть. Воспоминания кремлевского врача / Е.И. Чазов. – М.: Центрполиграф, 2016. – С. 224.
138. Шайтанов, И.О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения: учеб. для высш. учеб. заведений: в 2 т. / И.О. Шайтанов. – М.: Владос, 2001. – Т. 1. 208 с. – Т. 2. 224 с.
139. Шекспир в мировой литературе: сб. ст. / ред. Б.Г. Реизов. – М.-Л.: Художественная литература, 1964. – 383 с.
140. Шлегель, Ф. Об изучении греческой поэзии / Ф. Шлегель // *Эстетика. Философия. Критика:* в 2 т. – М.: Искусство, 1983. – Т.1. – С.91–190.
141. Щукина, М.С. Трансформация шекспировской метафоры «мир-театр» в пьесе А. Николаи «Гамлет в остром соусе» / М.С. Щукина // *Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева.* 2016. – № 3 (37). – С. 231–233.
142. Щукина, М.С. Диалог с Шекспиром: на материале пьес Т. Стоппарда, Н. Йорданова, Т. Ахтман / М.С. Щукина // *European Social Science Journal.* 2014. – № 12 (51). – С. 119–122.
143. Щукина, М.С. Трансформация образа шекспировской Дании в пьесе Н. Йорданова «Убийство Гонзаго» / М.С. Щукина // *Научное сообщество студентов XXI столетия: материалы студенческой международной заочной научно-практической конференции.* (6 декабря 2011 г.). – Новосибирск: Сибирская ассоциация консультантов, 2011. – С. 190–194.
144. Щукина, М.С. Роль гамлетовского контекста в романе Г.Л. Олди «Войти в образ» / М.С. Щукина // *Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева.* 2014. – № 4. – С. 269–271.
145. Элиот, Т.С. Назначение поэзии: статьи о литературе / Т.С. Элиот / пер. с англ. – Киев: AirLand, 1996. – 350 с.

146. Ясперс, К. Вопрос о виновности. О политической ответственности Германии / К. Ясперс. – М.: Прогресс, 1999. – С. 106-107.
147. Яусс, Г. История литературы как провокация литературоведения / Г. Яусс // Новое литературное произведение. – 1995. – Вып. 12. – С. 34–85.
148. Яусс, Г. История литературы как вызов теории литературы / Г. Яусс // Современная литературная теория: антология / сост., перевод, примеч. И.В. Кабановой. – М., 2004. – С. 193–200.
149. Яусс, Г. К проблеме диалогического понимания / Г.Р. Яусс // Вопросы философии. – 1994. – № 12. – С. 97–106.
150. Alexander, P. Hamlet, Father and Son / P. Alexander. – Oxford: Clarendon press, 1955. – 218 p.
151. Allen, G. Intertextuality. The New Critical Idiom / G. Allen. – London, New York: Routledge, 2000. – 439 p.
152. Barker, C. Contemporary Shakespearean Parody in British theatre / C. Barker // Shakespeare Jahrbuch. – Weimar, 1969. – vol. 105. – P.104–120.
153. Bate, J. The Politics of Romantic Shakespeare Criticism: Germany, England, France / J. Bate // ERR. – 1990. – № 1. – P. 1–26.
154. Bennett, J. Philosophy and Mr Stoppard / J. Bennett // Philosophy. – 1975. – vol. 50. – P. 5–18.
155. Bradbrook, M.C. The Living Monument: Shakespeare and the Theatre of His Time / M.C. Bradbrook. – New York: Cambridge University Press, 1976. – 287 p.
156. Bradley A.C. Hamlet / A.C. Bradley // Shakespearean Tragedy – Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. – London: Penguin Books, 1991. – P.129–175.
157. Cassirer, E. The Renaissance Philosophy of Man / E. Cassirer. – Chicago: University of Chicago Press, 1969. – P. 397– 400.
158. Cioni, F. Hamlet in Italy / F. Cioni. – URL: [http://triggs.djvu.org/global-language.com\\_\\_\\_HamIta.htm](http://triggs.djvu.org/global-language.com___HamIta.htm) (дата обращения: 07.12.2019)
159. Coleridge, S.T. From The Lectures of 1811–1812, Lecture XII / S.T. Coleridge // Shakespeare W. Hamlet. – N.Y., 1963. – P. 189–195.



160. Courtney, K.K. The Romantic Period: Shakespeare's Assumed Polish Identity / K. Kujawińska-Courtney // Shakespeare around the Globe: internet Shakespeare edition. – URL: <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/Criticism/shakespearein/poland/>– (Датаобращения: 21.06.2020)
161. Courtney, K.K. The Polish prince: studies in cultural appropriation of Shakespeare`s Hamlet in Poland / K.K. Courtney, K.K. Williams // Hamlet Works, 2008. – URL: [http://triggs.djvu.org/global-language.com/\\_\\_\\_\\_HamPol.htm](http://triggs.djvu.org/global-language.com/____HamPol.htm)
162. Donath, J.S. Identity and Deception in the Virtual Community / J.S. Donath. – London, 2010. – 221 p.
163. Garin, E. Italian Humanism: Philosophy and Civic Life in the Renaissance / E. Garin. – N.Y.: Basil Blackwell, 1965. – URL: <https://archive.org/details/italianhumanismp0000omal/page/n7/mode/2up> (дата обращения: 09.07.2020).
164. Glowacki, J. «Hamlet», a Mirror Of the Times / J. Glowacki // New York Times, November 2, 1988. – URL: [http://www.januszglowacki.com/in\\_English/Works/articles02.htm](http://www.januszglowacki.com/in_English/Works/articles02.htm)
165. Glowacki, J. Janusz Glowacki / J. Glowacki // Warsaw Voice, February 12, 1995. – URL: [http://www.januszglowacki.com/in\\_English/Works/interviews.htm](http://www.januszglowacki.com/in_English/Works/interviews.htm)
166. Gurr, A. The Shakespearean Stage, 1574–1642 / A. Gurr. – Cambridge: University Press, 1970. – 435 p.
167. Delaney, P. Tom Stoppard in conversation / P. Delaney. – Ann Arber: University of Michigan Press, 1994. – 218 p.
168. Easterling, A. Shakespearean parallels and affinities with the Theatre of the Absurd in Tom Stoppard's Rosencrantz and Guildenstern are Dead / A. Easterling. – Sweden: Umea universitet, 1982. – 204 p.
169. Elam, K. After Magritte, after Carroll, after Wittgenstein: What Tom Stoppard's tortoise taught us / K. Elam // Modern Drama. 1984. – № 4. –Vol. 27. – P. 469–485.
170. Hazlitt, W. The Characters of Shakespear`s Plays / W. Hazlitt // Shakespeare W. Hamlet. – N.Y., 1963. – 252 p.

171. Hornby, R. *Drama, Metadrama and Perception* / R. Hornby. – Lewisburg: Bucknell University Press, 1986. – 192 p.

172. Hubert J.D. *Metatheater: The Example of Shakespeare* / J.D. Hubert. – Lincoln, 1991. – 161 p.

173. Makaryk, I.R. *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism* / I.R. Makaryk, J.G. Price. – Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2006. – URL:<https://www.downloadgeek.com/download/book/Shakespeare=1494655447.530890.ee3a0105d=18940> (дата обращения: 23.11.2020).

174. Rodway, A. *Stoppard's Comic Philosophy* / A. Rodway // Bloom, H., Tom Stoppard. – N.Y.: *Modern Critical Views*, 1986. – P. 7–28.

175. Viswanathan S. *A Shakespearian Device: The Scene within the Scene* / S. Viswanathan. – Tübingen: 1972.– P. 456–469.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

176. Ахтман, Т.И. Офелия, Гертруда, Дания и другие / Избранное. «Ной» / Т.И. Ахтман. – Иерусалим, 2013. – С. 400–440.
177. Барт, Дж. Конец пути / Дж. Барт. – М.: Терра, 2000. – 188 с.
178. Беккет, С. В ожидании Годо / С.В. Беккет; пер. с фр. С. Исаева, А. Наумова. – М.: Изд-во ГИТИС, 1998. – 284 с.
179. Высоцкий, В.С. Мой Гамлет / В.С. Высоцкий // Сочинения: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1991. – Т. 2. – 544 с.
180. Галчинский, К.И. Гамлет энд официантка / К.И. Галчинский // Современная польская пьеса. – М., 1974. – С. 139–140.
181. Гауптман, Г. Вихрь призвания / Г. Гауптман // Атлантида. Вихрь призвания. Новеллы. – Л: Художественная литература, 1989. Независимая электронная библиотека Independent Electronic Library. – URL: [http://indbooks.in/mirror1.ru/?page\\_id=671245](http://indbooks.in/mirror1.ru/?page_id=671245)
182. Гёте, И.В. Годы учения Вильгельма Мейстера / И.В. Гёте // Собр. соч: в 10 т. – М.: Художественная литература, 1978. – Т. 7. – 526 с.
183. Гловацкий, Я. Фельетоны: Читая Шекспира, В защиту Полония / Я. Гловацкий // Иностран. лит. – 2014. – Вып. 8. – С. 230–237.
184. Гловацкий, Я. Фортинбрас спился / пер. с пол. И. Щербаковой-Знаменской. 51 с. Библиотека электронных книг LibFox. – URL: <https://www.libfox.ru/604327-yanush-glovatskiy-fortinbras-spilsya.html> (дата обращения: 12.10.2019).
185. Деблин, А. Гамлет, или Долгая ночь подходит к концу / А. Деблин: пер. А. Маркина. – URL: [https://royallib.com/read/gamlet\\_ili\\_dolgaya\\_noch\\_html#37](https://royallib.com/read/gamlet_ili_dolgaya_noch_html#37) (дата обращения: 22.03.2020).
186. Йорданов, Н. Убийство Гонзаго / Н. Йорданов; пер. Э.А. Макаровой. – М.: Амфора, 2005. – 81 с.
187. Йорданов, Н. Убийството на Гонзаго / Н. Йорданов // София: Библиотека 48, – 1998, С. 9–104.

188. Ладыженский, О.С. Мост над океаном / О.С. Ладыженский. – М.: Эксмо, 2007. – 448 с.
189. Мюллер, Х. Гамлет-машина / Х. Мюллер // Мюнхенская свобода и другие пьесы. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – С. 161–170.
190. Николаи, А. Гамлет в остром соусе / А. Николаи / пер. с итал. Н. Живаго // Театральная библиотека. – URL: [http://www.theatre-library.ru/authors/n/nicolai\\_aldo](http://www.theatre-library.ru/authors/n/nicolai_aldo) (дата обращения: 12.07.2020).
191. Олди, Г.Л. Войти в образ / Г.Л. Олди. – М.: Эксмо, 2011. – 960 с.
192. Пастернак, Б.Л. Доктор Живаго / Б.Л. Пастернак. – 2. print. – Ann Arbor : Univ. of Michigan press, 1959. – 567 с.
193. Стоппард, Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы: пьеса в трех действиях / Т. Стоппард; пер. с англ. И. Бродского // Иностранная литература. – 1990. – № 4. – С. 83–135.
194. Шекспир, У. Трагедия о Гамлете, принце Датском / У. Шекспир; под ред. А.А. Смирнова; пер. М.Л. Лозинского // Полн. собр. соч.: в 8 т. – М: Искусство, 1960. – Т.6. – С.5–157.
195. Glowacki, J. Fortynbras się upił / J. Glowacki; graphic design, illustrations: W. Pawliński, BOSZ. 2014. – 120 p.
196. Nicolaj, A. Amleto in salsa piccante / A. Nicolaj. – URL: [http://www.aldonicolaj.com/pdf/Commedie/Amleto\\_in\\_salsa\\_piccante.pdf](http://www.aldonicolaj.com/pdf/Commedie/Amleto_in_salsa_piccante.pdf) (дата обращения: 20.01.2020).
197. Shakespeare, W. Hamlet / W. Shakespeare; edited by J. Bate, E. Rasmussen. – London: Palgrave Macmillan, 2008. – P. 27–140.
198. Stoppard, T. Rosencrantz and Guildenstern are Dead / T. Stoppard. – London: Faber & Faber, 1968. – 118 p.