



© 2024 г. М.С. Щукина

«ГАМЛЕТОВСКИЙ ТЕКСТ»: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ГУМАНИСТИЧЕСКОГО КРИЗИСА СОВРЕМЕННОСТИ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА¹

Аннотация: Пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда, «Гамлет в остром соусе» А. Николаи, «После Гамлета» Е. Журека, «Фортинбрас спился» Я. Гловацкого, «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова, «Офелия, Гертруда, Дания и другие» Т. Ахтман рассмотрены в работе в качестве наиболее репрезентативных примеров художественного переосмысления ренессансной модели гуманизма в европейской драматургии последней трети XX века. Децентрация, дегероизация, сатирическое переосмысление, аксиологическое опустошение образа Гамлета позволяют сделать вывод о репрезентации кризиса традиционной европейской гуманистической концепции личности и поиске нового героя современности. Проанализирована основная рецептивная стратегия, применяемая в обозначенных пьесах: изменение фокуса восприятия и интерпретации событийной основы шекспировской трагедии с «точки зрения» её второстепенных персонажей.

Ключевые слова: европейская драматургия, последняя треть XX века, рецепция «Гамлета», «точка зрения», кризис гуманизма, второстепенный персонаж.

Информация об авторе: Марина Сергеевна Щукина — кандидат филологических наук, учитель русского языка и литературы Первого Московского кадетского корпуса, ул. Зеленоградская 9, 125413 г. Москва, Россия; старший научный сотрудник Отдела классических литератур Запада и сравнительного лите-

¹ Исследование выполнено в рамках проекта «Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации» по гранту Правительства Российской Федерации (соглашение № 23-28-00989 от 14.06.2022, срок реализации 2023–2024 гг.; руководитель проекта М.Р.Ненарокова).

ратуроведения Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-4799-154X>

E-mail: marishkaschukina@mail.ru

Для цитирования: Щукина М.С. «Гамлетовский текст»: репрезентация гуманистического кризиса современности в европейской драматургии последней трети XX века // Английская классическая литература в мировой культуре: рецепции, трансформации, интерпретации / отв. ред. М.Р. Ненарокова. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 19–42. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-19-42>

© 2024. **Marina S. Shchukina**

“HAMLET’S TEXT”:

A REPRESENTATION OF THE HUMANISTIC CRISIS
OF MODERNITY IN EUROPEAN DRAMA OF THE LAST THIRD
OF THE 20TH CENTURY

Abstract: The article examines the works of modern European playwrights such as T. Stoppard (*Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*), A. Nicolaj (*Hamlet in Spicy Sauce*), Jerzy Zurek (*After Hamlet*), J. Głowacki (*Fortinbras Gets Drunk*), N. Yordanov (*The Murder of Gonzago*), T. Akhtman (*Ophelia, Gertrude, Denmark and others*) as key examples of the artistic reinterpretation of the Renaissance model of humanism in European drama of the last third of the 20th century. The decentralization, deheroization, satirical reinterpretation, and axiological devastation of Hamlet’s image in these plays highlight the crisis of the traditional European humanistic concept of personality and the quest for a new modern hero. The article also analyzes the primary receptive strategy in these works, which involves shifting the focus of perception and interpretation of Shakespeare’s tragedy to the perspectives of its minor characters.

Keywords: European dramaturgy, the last third of the 20th century, reception of *Hamlet*, “point of view”, the humanistic crisis, minor character.

Information about the author: Marina S. Shchukina, PhD in Philology, Teacher of Russian language and literature of the First Moscow Cadet Corps, Zelenogradskaya 9, 125413 Moscow, Russia; Senior Researcher, Department of Classical Western Literature

and Comparative Literary Studies, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-4799-154X>

E-mail: marishkaschukina@mail.ru

For citation: Shchukina, M.S. "Hamlet's Text": A Representation of the Humanistic Crisis of Modernity in European Drama of the Last Third of the 20th Century." *Anglijskaja klassičeskaja literatura v mirovoj kul'ture: recepcii, transformacii, interpretacii* [English classical literature in world culture: receptions, transformations, interpretations], ex. ed. Maria R. Nenarokova. Moscow, IWL RAS Publ., 2024, pp. 19–42. (In Russian) <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0777-9-19-42>

Одним из репрезентативных произведений ренессансной эпохи стала трагедия У. Шекспира «Гамлет, принц Датский», воплотившая характерное для своего времени ощущение всеобщего разлада как следствия конфликта между идеализированными представлениями о совершенстве человеческой природы и реальностью [4]. Образ датского принца стал художественным воплощением кризиса ренессансной концепции личности в качестве основы ренессансного взгляда на мир, определяемого как антропоцентричный². Поэтому художественная рецепция шекспировской трагедии, уникальная для каждой эпохи, открывает возможность изучения проблемы понимания и переосмысления европейского гуманизма на соответствующем этапе развития общества.

Каждая эпоха предлагает собственную рецепцию шекспировского наследия, выстраивая её по своему образу и подобию. Воспроизводимость в культуре, непреходящая актуальность, гениальность «Гамлета» польский шекспировед Я. Котт видит в возможности «смотреться в него, как в зеркало» [1, с. 12]. Особый интерес для нашего исследования представля-

² Об этом свидетельствуют работы Л.Е. Пинского («Шекспир. Основные начала драматургии»), Н.А. Бердяева («Конец Ренессанса и кризис гуманизма. Разложение человеческого образа»), И.О. Шайтанова («История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения»), К.А. Сергеева («Ренессансные основания антропоцентризма»).

ет художественная рецепция «Гамлета» позднего Новейшего времени, что обусловлено проблематичностью положения гуманистических принципов и идеалов в европейской культуре данного периода.

Деантропологизация человеческого сознания, потеря идентичности, утрата себя как онтологической опоры, ставшие следствием мировоззренческого перелома, зародившегося на рубеже XIX–XX веков, во второй половине 60-х годов привели к постановке проблемы «субъекта», обозначенной как «смерть человека» (М. Фуко, «Слова и вещи», 1966), «Смерть Автора» (Р. Барт, «Смерть автора», 1968), впоследствии и смерть характера (К. Брук-Роз, 1986). Следовательно, и к трансформациям, определенной коррозии гуманистической модели европейской культуры, нашедшим выражение в вариантах художественной рецепции шекспировской трагедии о принце Гамлете и её центрального образа-персонажа в европейской драматургии последней трети XX века.

Художественным материалом для исследования послужили пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (*Rosencrantz and Guildenstern are Dead*, 1967) Т. Стоппарда (Tom Stoppard), «После Гамлета» (*Po Hamlecie*, 1976) 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) и «Офелия, Гертруда, Дания и другие» (2000) Т. Ахтман. Подобный выбор обусловлен, с одной стороны, близостью образных систем и мотивных структур обозначенных пьес, опирающихся на фабулу шекспировской трагедии, что становится центробежной силой, очерчивающей горизонт «гамлетовского текста». С другой стороны, модальной установкой драматургов на ниспровержение ренессансной концепции человеческой личности, представленной в образе Гамлета, как центростремительной силы, стягивающей тексты вместе. Кроме того, значимую роль сыграла общность родовой принадлежности произведений, обусловленная драматической природой прототекста.

Таким образом, сверхтекстовое единство, называемое нами «гамлетовским текстом», выстраивается на основе близости фабульных основ рассматриваемых пьес, их мотивных комплексов, образных систем, обращенных к трагедии «Гамлет,

принц Датский» как смысловому ядру; единства модальности, общности способа языкового кодирования; сходства построения пьес с иной, чем в прототексте «точки зрения» (термин Б.А. Успенского).

Порядок анализа художественных текстов в исследовании определяется характером рецепции образа Гамлета, а соответственно, и ренессансной концепции человеческой личности: от постмодернистской эстетики Т. Стоппарда к черному юмору А. Николаи и Я. Гловацкого.

Важнейшей рецептивной стратегией, определяющей переосмысление шекспировской трагедии на сюжетно-композиционном, образно-мотивном и идейном уровнях художественного текста в анализируемых пьесах, является изменение фокуса восприятия и интерпретации событийной основы прототекста с «точки зрения» его второстепенных персонажей. В центре внимания обозначенных пьес оказываются второстепенные, а у А. Николаи — эпизодические персонажи трагедии «Гамлет, принц Датский»: Розенкранц с Гильденстерном — у Т. Стоппарда, актерская труппа — у Н. Йорданова, Гертруда и Офелия — у Т. Ахтман, кухонная прислуга — у А. Николаи, принц Фортинбрас — у Е. Журека и Я. Гловацкого.

С одной стороны, замещение центра периферией, смена повествовательной доминанты, множественность «точек зрения», их взаимозаменяемость, позволяющие по-разному изобразить одно и то же событие, следовательно, демонстрирующие плюральность, вариативность, относительность истины — характерные черты постмодернистской парадигмы художественности. С другой, передача главной шекспировской роли в сюжете трагедии её второстепенному персонажу, помещение персонажа, не обладающего масштабами личности датского принца, в «гамлетовскую ситуацию»³ позволяют проверить актуальность, жизнеспособность гуманистических принципов и идеалов прошлого в условиях современной действительности.

Так, Т. Стоппард в пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» и Т. Ахтман в пьесе «Офелия, Гертруда, Дания и другие»

³ Д.А. Протопопова, 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 (см.: [2]).



Ил. 1. Россоха, Веслав. Плакат для спектакля по пьесе Е. Журека

«После Гамлета», театр «Атенеум», Варшава.

URL: <https://pragaleria.pl/aukcje-wystawy/aukcja-plakatu-19-kwietnia-2021-r-godz-1930/> (дата обращения: 01.05.2024)

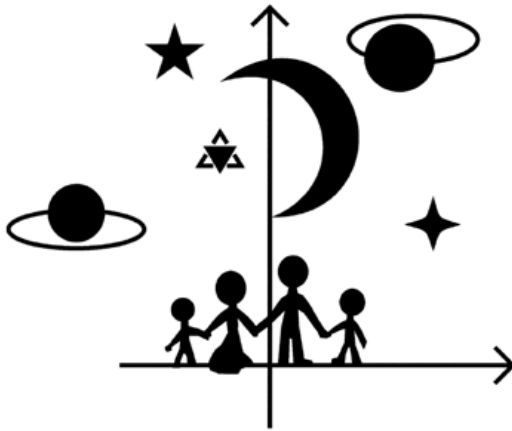
продемонстрировали «неподъемность» для своих персонажей гамлетовской миссии по преобразованию мироустройства. Розенкранц с Гильденстерном сознательно устранились от участия в разворачивающихся на их глазах событиях: «Не суйся — мы только зрители» [11, с. 114] (“Keep back — we’re spectators” [17, p. 71]), — говорит Гильденстерн. Несмотря на старания персонажей-актеров, пытающихся вовлечь однокашников принца в театральное действие с тем, чтобы те проиграли свои шекспировские роли и попытались выйти за их рамки, начать мыслить и действовать самостоятельно, вне шекспировского «сценария», Розенкранцу и Гильденстерну не удаст-

ся взять судьбу в свои руки, а значит, и стать протагонистами, движущими сюжетное действие и участвующими в разрешении конфликта. «Должно быть, был момент, тогда, в самом начале, когда мы могли сказать — нет. Но мы как-то его упустили» [11, с. 135] (“There must have been a moment, at the beginning, where we could have said — no. But some how we missed it” [17, p. 117]), — говорит Розенкранц. Повторив свою шекспировскую роль шпионов короля, предавших некогда бывшего им другом Гамлета, персонажи погибают в финале.

Значимость образов персонажей-актеров в пьесе Т. Стоппарда, с одной стороны, обусловлена её метатеатральной природой (актеры находятся между двух пластов художественной реальности пьесы: шекспировским и стоппардовским, образуя свой собственный — сценический). С другой — авторской интенцией на изображение отчужденности «маленького человека» (Розенкранца и Гильденстерна) от окружающей действительности и себя самого [5]. Многочисленные «подсказки» актеров не в силах помочь безвольным, пассивным Розенкранцу и Гильденстерну установить логические связи между событиями шекспировской трагедии и своей ролью в них, а соответственно, наделить смыслом собственное существование. Поэтому и тема смерти, заявленная уже в заглавии, становится ведущей в создании тональности стоппардовской пьесы.

Включенность фигуры датского принца в художественный мир пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» вместе с эпизодами прототекста свидетельствует о несамостоятельности образа шекспировского протагониста. А его децентрирование позволяет драматургу распределить шекспировскую роль Гамлета между действующими лицами своей пьесы (Актером как персонажем, сближающим действиями, репликами, словесной игрой, игрой на сцене и за ее пределами сценический мир с действительностью; Розенкранцем и Гильденстерном как центральными персонажами пьесы; Гамлетом как носителем социальной роли), репрезентируя постмодернистскую идею «расщеплённости» субъекта, детерминированную в стоппардовской пьесе невозможностью существования в современном мире цельной, универсальной личности ренессансной эпохи.

Образы шекспировских Офелии и Гертруды олицетворяют у Т. Ахтман трагическую судьбу женщины, доверившейся судь-



Ил. 2. Ахтман, Татьяна. Офелия, Гертруда, Дания и другие // Избранное.
Иерусалим: Ной, 2013. С. 400–440 // Обложка книги

бе и оказавшейся обманутой ею. Leitmotivной в пьесе становится тема духовной несвободы, покорности перед «женской» судьбой, социальными нормами и запретами. Так, Офелия переживает трагическую невозможность стать полноправной хозяйкой собственной судьбы, что находит воплощение в пьесе через присутствие мотивов неподлинности, обманчивости существования, утраты самоидентичности («Порой... и мне так чудится, // как будто, и нет меня — во мне...» [6, с. 409]), духовной и физической статичности («<...> а я должна всегда лишь уступать, чтоб видимость движения создавать, всем тем, кто жить спешит» [6, с. 413]). Этими же мотивами обрамлен образ Гертруды («Любить, но не любить, дышать, но в полдыханья, жить, но не жить, жалеть, но не жалеть <...>» [6, с. 435]). Общность переживаемой героинями трагедии, нашедшей отображение и в судьбах второстепенных героинь⁴ Т. Ахтман (придворных дам Рейнальды и Корнелии, белошвейки Марцеллы, образы

⁴ Образ Дании, фигурирующий в названии пьесы Т. Ахтман, олицетворяет совокупность жителей датского государства, остро переживающих трагедию, разыгравшуюся в королевской семье.

которых являются результатом литературной игры с именами шекспировских мужских персонажей: офицеров Марцелла и Бернардо, слуги Полония Рейнальдо), репрезентирует нагнетаемую в пьесе атмосферу иллюзорности, ненормальности человеческого существования, усиливаемую мотивами игры, случая, рока, властвующими над судьбами персонажей.

Значимую роль в воплощении идейно-художественного замысла пьесы играют персонажи-актеры во главе с Режиссером, занимающие обособленное художественное пространство, композиционно замкнутое третьим актом. Актеры репетируют шекспировского «Гамлета», на свой манер трактуя трагедию У. Шекспира и её центральные характеры. Например, Гамлет, по мысли Режиссера, является автором трагедии о себе и её главным героем, а значит, и хозяином собственной судьбы. Ключевой идеей шекспировской трагедии Режиссер считает возможность выбора Гамлетом одной из двух жизненных позиций: «быть», означающую в интерпретации героя играть отведенную тебе роль в чужом спектакле, или «не быть», соответственно, жить самостоятельно, разыгрывая свое собственное театральное действие.

Отношение к окружающей действительности и своему месту в ней, выбор жизненного пути находятся в центре внимания и Т. Ахтман, героини которой решают «быть», отчего им, как объясняет Режиссер, становится «тошно»: «Тошно бывает и от сытой жизни, когда недостаёт добра» [6, с. 424]. С выбором между «быть» или «не быть» в пьесе связано противопоставление стихов и прозы: стихи, рифма свидетельствуют, по мысли Режиссера, о неподлинности, наигранности, наконец, лживости человеческих взаимоотношений, проза связывается героем с реальностью, правдивостью, подлинностью жизни. Симптоматично, что в пьесе прозой говорят только Режиссер и актеры, знакомые с текстом трагедии У. Шекспира.

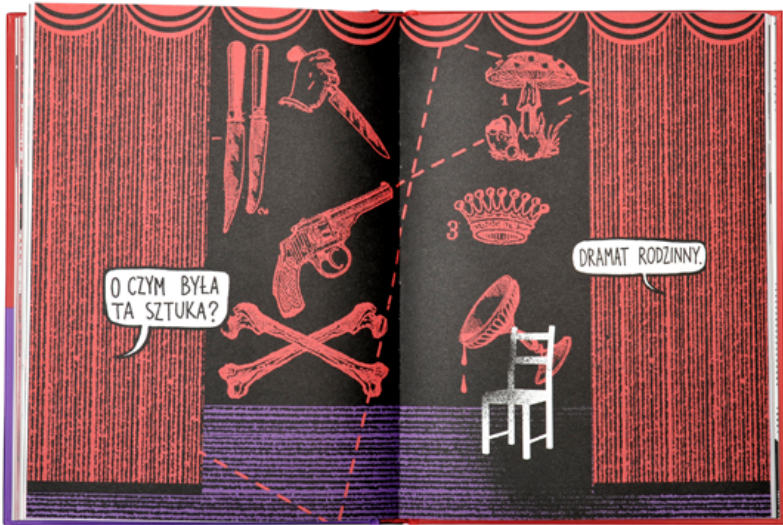
Образы Гертруды и Офелии в режиссерской интерпретации малозначительны, «пусты» и однолинейны, поэтому актеры не считают необходимым репетировать соответствующие роли. Однако в пьесе Т. Ахтман героини обретают сложный и противоречивый внутренний мир, по-своему воспринимая «расшатанность» века. Ситуация «встречи» Гертруды и Офелии с актерами, исполняющими их «шекспировские» роли, позволяет выйти на проблематику современной пьесы, реинтер-

претировав образы-персонажи прототекста.

Так, поставленные Т. Ахтман перед гамлетовским вопросом Гертруда и Офелия, не сумев преодолеть поколениями воспитываемую в представительницах женского пола покорность, терпимость и смирение перед «женской долей», совершают самоубийство, осмысляемое героинями как единственно возможный для них способ противления безучастному к их судьбе веку, характерным воплощением которого становятся образы мужских персонажей пьесы, в частности — Гамлета. Обвинив шекспировского протагониста в эгоцентризме, не позволившем ему исполнить свой человеческий долг по отношению к любящим его Офелии и Гертруде, Т. Ахтман не находит Гамлету альтернативы. Её героини не желают примириться с несправедливым, дисгармоничным окружающим миром, но и конструктивно противостоять ему, попытаться вправить «вывихнутый» век они не в силах.

Герои пьесы «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова в борьбе с несовершенством окружающей действительности, где процветает коварство, подлость, ложь, обретают смысл жизни. Чарльз, возглавляющий труппу актеров, прибывших в Эльсинор с тем, чтобы развлечь Гамлета, помогает принцу поставить «мышеловку», вовлекая собратьев по искусству в беспощадную политическую борьбу за власть. При этом внешний конфликт разворачивается между двумя опытными политическими игроками: советником Полонием, якобы представляющим интересы короля, на самом же деле стремящимся освободить датский трон для сына Лаэрта и выдать дочь Офелию за Фортинбраса; и Горацио, притворяющимся другом и союзником принца Гамлета для того, чтобы в ближайшем будущем стать первым королевским советником. Характерно, что ни протагонист, ни антагонист шекспировской трагедии не принимают непосредственного участия в действии: в пьесе время от времени раздаются их голоса. Такая децентрация ключевых образов-персонажей «Гамлета», их вытеснение «за сцену» свидетельствует о смещении основной для прототекста сюжетной линии на периферию.

Помещая перипетии шекспировской трагедии в контекст ожесточенной и беспринципной борьбы за власть, происходящей, по мысли Н. Йорданова, «за кулисами» прототекста, драматург переосмысляет образы шекспировских Горацио и



Ил. 3. Glowacki, Janusz. Fortynbras się upił. Lesko: BOSZ, 2014. URL: <https://www.behance.net/gallery/19642481/FORTYNBRAS-SIE-UPIL-book-design-illustrations-2014> (дата обращения: 21.05.2024)

Полония, репрезентирующие в болгарской пьесе удушливую атмосферу жестокости, наущничества, соглядатайства, доносительства, предательства, политических заговоров и интриг, царящую в Дании. Горацио, названный шекспировским Гамлетом «лучшим из людей» [12, с. 75] («Horatio, thou art e'en as just a man» [16, p. 81], в «Убийстве Гонзаго» руководствуется жизненным принципом: «У каждого человека на этом свете есть только один друг — он сам» [9, p. 46] («Всеки човек има сама един приятел на този свят... Собственото му аз» [8, с. 62])). Герой, успевая вовремя примкнуть к наисильнейшей стороне, становится единственным победителем в борьбе за власть, переиграв и Полонию, и Клавдия, и Гамлета. Именно Горацио, оставшийся в живых в соответствии с сюжетом прототекста, чтобы поведать миру правду о том, что произошло в Эльсинаоре, получает власть при Фортинбрасе, о чем свидетельствует финал болгарской пьесы.

Полонию в пьесе Н. Йорданова принадлежит идея пригласить в замок знакомых Гамлету актеров. Сама гамлетовская

«мышеловка» оказывается частью государственного переворота, задуманного первым королевским советником, умело разжигающим конфликт между Клавдием и Гамлетом. Персонажи-актеры не сразу осознают значимость и вместе с тем опасность собственной роли в происходящих в Эльсиноре событиях. Однако с развитием действия позиция невмешательства, занимаемая ими в начале пьесы: «Мы артисты, не лезем в политику <...> Мы люди маленькие» [9, с. 12] («Ти си прав — ние сме артисти. Ние в политиката не се месим Ние сме малки хора» [8, с. 21]), преодолевается, уступая место отчаянной, безнадёжной, но благородной попытке сказать со сцены правду.

Трагедия, переживаемая шекспировским Гамлетом, получает отклик в душе Чарльза — человека искусства, стремящегося, как и принц, к справедливости. Шекспировский герой, по мнению Н. Йорданова, совершил роковую ошибку, попытавшись в одиночку противостоять «расшатавшемуся» веку, поскольку даже такой титанической личности, как датский принц, это не под силу. В отличие от него Чарльз пробуждает в актёрах веру в себя⁵ и искусство, которому они служат. Следуя за директором труппы, актёры разыгрывают на королевской сцене «Убийство Гонзаго», тем самым подписывая себе смертный приговор.

Таким образом, несмотря на смещение акцента с шекспировского протагониста на персонажей-актеров, драматург сохраняет приверженность традиционной гуманистической модели, утверждая право и способность личности совершить деяние и обрести смысл бытия. Однако сама возможность альтернативного гамлетовскому пути, изображённая Н. Йордановым, заключена в жанровые рамки трагикомедии⁶. Поэтому и счастливый для протагонистов «Убийства Гонзаго» финал

⁵ Необходимо отметить, что в данном случае прослеживается творческий диалог не только с У. Шекспиром, не развившим сюжетную линию Гамлета и странствующих актёров, но и с Т. Стоппардом, изобразившим персонажей-актеров проводниками для Розенкранца и Гильденстерна по миру шекспировской трагедии. В соответствии с художественным замыслом Н. Йорданова именно актёры, а не слабовольные и бесхарактерные стоппардовские персонажи, могли бы стать опорой для Гамлета в борьбе за гармоничное мироустройство.

⁶ У истоков жанра трагикомедии, по мнению отечественного шекспироведа Игоря Александровича Рацкого, стоял У. Шекспир.

выглядит неправдоподобно: вззошедший на датский трон Фортинбрас издает указ о помиловании актеров, потерявших всякую надежду на спасение.

Подобно тому, как Шекспир в «Цимбелине», «Зимней сказке», «Буре», подводя итог своего творчества, переводит проблематику великих трагедий в другую плоскость, где идеальное кажется невоплотимым в тех условиях, которые ставит перед человеком действительность [3], так и в «Убийстве Гонзаго» актеры не в силах исправить несовершенство мироустройства — то, к чему стремился шекспировский протагонист, но уверовав в свое предназначение — служить искусству, — они преодолевают положение «маленьких людей», находят в себе силы сыграть «Убийство Гонзаго», встав на сторону Гамлета. И в этом их нравственная победа в пьесе. Однако её финал, где торжество справедливости кажется маловероятным, не дает оснований для надежды на возможность «восстановления» века.

В пьесах «Гамлет в остром соусе» А. Николаи и «Фортинбрас спился» Я. Гловацкого шекспировский сюжет изображен сквозь призму черного юмора. Подвергая сюжет «Гамлета» деконструкции и травестированию, драматурги утверждают бессмысленность (Я. Гловацкий) и невостребованность (А. Николаи), а в пьесе Е. Журека «После Гамлета» — утопичность возвращения миру утраченной гармонии, что свидетельствует о нежизнеспособности, иллюзорности гуманистических ценностей и идеалов в современном мире.

В кухонно-бытовой пьесе А. Николаи «Гамлет в остром соусе» перипетии классической трагедии осмысляются кухонной прислугой, принимающей в них участие. Кухня в королевском замке становится основным местом действия пьесы, где разворачивается своя драма — неустроенности, беспорядочности, абсурдности жизни персонажей, ответственность за которую драматург возлагает на них самих. По мысли А. Николаи, персонажи стали жертвами собственных пороков и страстей, среди которых — чревоугодие (король Гамлет и принц датский), алкоголизм (Гертруда), прелюбодеяние (Гертруда, Кэти), кровосмешение (Лаэрт и Офелия), честолюбие (повар Фрогги).

Повар Фрогги и его семья (жена Кэти и дочь Инга), послужившие косвенной причиной кончины короля Гамлета, умершего в итальянской пьесе от чревоугодия («Кто виноват, что его



Ил. 4. Плакат для спектакля по пьесе А. Николаи «Гамлет в остром соусе», театр «Teatro della Cometa», Рим, режиссер Фабио Тисо, 2007. URL: <https://www.squinternati.it/amleto/> (дата обращения: 04.09.2024)

отец жрал в три горла?» [10] («Quel verme, vuol farmi licenziare, se l'ha con me. E che ci posso fare se suo padre mangiava come un orco?» [15]), — говорит Фрогги о короле Гамлете), овладевают сложившейся в Эльсиноре ситуацией смены власти и разжигают вражду между Гамлетом и Клавдием, что позволяет представить в пародийном ключе основные события прототекста. Трагическую тональность «Гамлета» у А. Николаи сменяет атмосфера бытовой суеТЫ, неупорядоченности и бессмысленности «кухонной» жизни, репрезентируемая через ключевую позицию в пьесе гастрономической темы, сопровождаемой питейными и гедонистическими мотивами, а также через дезорганизацию предметного мира кухни, послужившую причиной гибели пятерых персонажей⁷ пьесы.

⁷ Слуга Гунтер, Клавдий, Гамлет, Лаэрт, Гертруда погибают от крысиного яда, бутылка с которым оказывается немаркированной.



Ил. 5. Афиша спектакля по пьесе Н. Йорданова «Убийство Гонзаго», «Smile:) Театр», Москва, режиссер Владимир Петров, 2012.
URL: <https://vk.com/event39240274> (дата обращения: 06.05.2024)

Шекспировские характеры, в частности — Гамлет, вынесенный на периферию, подвергаются трансформации, снижению и осмеянию за счет травестирования шекспировского сюжета, переосмысленного А. Николаи с позиции бытовых хлопот кухонного ремесла. Например, с образа Клавдия, представленного в итальянской пьесе распутником, соблазнителем чужих жен, снимается ореол злодейства: герой не причастен ни к одной из смертей, произошедших в пьесе в соответствии с прототекстом. Кроме того, брачный союз Клавдия с Гертрудой оказывается обусловлен давней любовной связью персонажей, а не желанием дяди Гамлета занять датский престол. Соответственно, в пьесе А. Николаи отсутствует шекспировский мотив узурпации власти, а тема мести, не имея шекспировского основания, обретает пародийное звучание: Гамлет, виня Фрогги в гибели своего отца, отказывается употреблять в пищу приготовленные поваром блюда, намекая на их непригодность.

Датский принц предстает в итальянской пьесе «мерзопакостным, двуличным» [10] («Morboso... ambiguo...» [15]), капризным баловнем, требующим от окружающих внимания к своей персоне. Скорбь Гамлета по умершему отцу доводится до абсурда в гипертрофированном пристрастии принца к черному цвету. А кульминационная в прототексте сцена-«мышеловка», лишенная ввиду невинности Клавдия в пьесе А. Николаи своей обличительной функции, свидетельствует лишь о провале Гамлета в качестве режиссера-постановщика и актера. Поэтому и переломный момент в поведении принца после постановки спектакля получает гастрономическое решение: Гамлет отказывается от сладкого в пользу бифштекса с кровью. Персонаж А. Николаи не претендует ни на интеллектуальность шекспировского протагониста, ни на его склонность к рефлексии, ни на возвышенность помыслов и идеалов. Сама идея о необходимости исправления несовершенного мира становится невозможной для персонажа, который не ощущает его дисгармоничности.

Между тем моделью современного мира в пьесе А. Николаи становится кухня как олицетворение постмодернистского века избытка и перенасыщения. В пределах кухонной реальности, лишенной высоких идеалов, сильных личностей, морально-нравственных ориентиров, удовлетворяются физиологические нужды человека, чьи потребительские возможности превозносятся над личным достоинством.

Таким образом, в пьесе А. Николаи показан альтернативный гамлетовскому путь: примирение с дисгармоничной реальностью, требующей умения адаптироваться к предлагаемым ею условиям существования. Поэтому гибель датской королевской семьи и приход к власти Фортинбраса ни коем образом не влияют на привычное течение жизни Фрогги и его семьи: они остаются одинаково востребованными при любых обстоятельствах.

В пьесах Е. Журека и Я. Гловацкого ключевая позиция образа Фортинбраса продиктована социально-политической ситуацией в Польше начала 70-х («После Гамлета») и начала 80-х («Фортинбрас спился») годов XX века, поставившей национальный вопрос в центр культурной жизни страны и обратившей внимание на фигуру Фортинбраса, олицетворяющего в польском культурном сознании внешнюю вражескую силу, угрожающую свободе и независимости Дании-Польши.

Действие пьесы Е. Журека «После Гамлета» разворачивается при норвежском королевском дворе, что актуализирует сюжетную линию прототекста, выстроенную вокруг взаимоотношений Дании и Норвегии. Переосмысляя шекспировскую трагедию сквозь призму польской истории, драматург создает гротескную модель польско-советских отношений обозначенного периода, демонстрируя как навязываемая Польше (в пьесе — Дании) идея «светлого будущего» под эгидой коммунистического строя на практике маскировала экспансию со стороны СССР (в пьесе — Норвегии), что сопровождалось политическими интригами и манипуляциями.

Главным героем Е. Журека становится принц Фортинбрас, чье гамлетовское сюжетное положение нарочито заостряется, поскольку в центре пьесы — борьба за власть, инициатором которой становится советник норвежского короля Лизон. Герой не уступает сметливостью и умением угождать шекспировскому Полонию, а подлостью, жестокостью и коварством — Клавдию. Хитрый и опытный политик, умело манипулирующий окружающими, Лизон разрабатывает и осуществляет коварный план оккупации Дании, убеждая Фортинбраса в необходимости оказать помощь датчанам и Гамлету восстановить порядок в стране. «Мы хотим помочь датчанам справиться с кризисом» («Chcemy pomóc Duńczykom w opanowaniu kryzysu» [14]), — поясняет Лизон⁸.

Между тем за спиной Фортинбраса Лизон разыгрывает перед Гамлетом спектакль (сцена явления призрака Гамлету), который должен заставить датского принца поверить в виновность Клавдия в смерти короля. При этом в случае неудачи Лизон приказывает актерам сказать, что они исполняют приказ Фортинбраса. Симптоматично, что в пьесе Е. Журека читателю остается неизвестно, исполняет ли Лизон приказы короля Норвегии или осуществляемые им интриги — его личная инициатива. Во всяком случае в борьбе за власть он играет сам за себя («Лучше всего родиться сильным и иметь власть. А если она есть, то хочется сохранить ее любой ценой. Или получить еще больше» («Najlepiej wysoko się urodzić i mieć władzę. A jak mieć, to chcieć ją utrzymać za wszelką cenę. Albo zyskać większą»

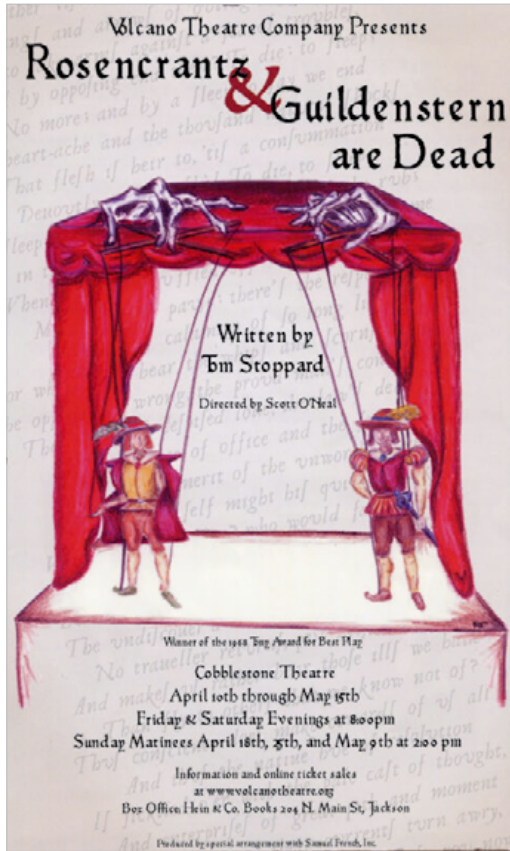
⁸ Здесь и далее используется перевод пьесы Е. Журека на русский язык, выполненный совместно с Сукиасян А.Г.

[14]), разжигая конфликт не только между Клавдием и Гамлетом, но и между Фортинбрасом и его дядей.

Характерно, что Фортинбрас, как и Гамлет У. Шекспира, не стремится к власти, однако в отличие от шекспировского протагониста позволяет Лизону втянуть себя в политические интриги, цель которых — взаимоуничтожение принца и его дяди, соответственно, узурпация власти. Финал шекспировской трагедии осмысляется в польской пьесе как итог успешной реализации плана Лизона по захвату власти в Дании.

В образе Фортинбраса нашли выражение некоторые черты шекспировского протагониста, однако гротескно переосмысленные. Так, гамлетовская рефлексия трансформируется в нерешительность, неуверенность в себе, нетвердость, безвольность. Мировосприятие Гамлета в лице Фортинбраса обретает черты политического идеализма: принц верит в возможность такого устройства государства, которое отвечало бы принципам законности, справедливости, равноправия, приоритета общечеловеческих ценностей, неприятия насилия и диктаторства, мирного урегулирования разногласий внутри и во взаимоотношениях с другими государствами. Однако, проявив слабохарактерность, позволив Лизону манипулировать собой, Фортинбрас приходит к принципу оправдания насилия и жестокости для достижения благой цели: «Я должен быть жестким сейчас, может быть, даже бессердечным, чтобы мы могли дожить до того времени, когда я стану мягким и добрым» («Muszę być teraz twardy, może i bezwzględny, żebyśmy mogli dożyć czasu, kiedy będę łagodny i dobry» [14]).

Следовательно, в отличие от Гамлета, вынужденного в борьбе со злом применить противоречащие его жизненным принципам методы, не принимая их, в результате чего его душа раскалывается, Фортинбрас допускает жестокость и насилие как некую необходимость, что не только полностью снимает в отношении героя трагичность гамлетовской ситуации, но и свидетельствует об утопичности, оторванности от реальной действительности тех принципов и идеалов, художественным воплощением которых традиционно считается образ датского принца. Поэтому и сам шекспировский протагонист не участвует в действии пьесы, олицетворяя собой прекрасное, но отжившее прошлое. После Гамлета в соответствии с сюжетом



Ил. 6. Афиша спектакля по пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»

Т. Стоппарда, «Volcano Theatre», Суонси, режиссер Скотт О'Нил, 2010 г.

URL: <https://volcanothetre.net/rosencrantz-guildenstern-are-dead/>

(дата обращения: 24.05.2024)

прототекста приходит Фортинбрас, изображаемый Е. Журekom политической марионеткой, за плечами которой скрывается государственный строй, представленный драматургом как нагромождение политических хитросплетений, высокопарных фраз, невыполнимых обещаний, направленных на овладение, а затем удержание власти.

Роль шекспировского Гамлета в пьесе «Фортинбрас спился» получает Фортинбрас, в отношении которого Я. Гловацкий

частично повторяет сюжетную линию главного героя трагедии У. Шекспира. Норвежский принц на протяжении всего действия пьесы пытается вернуть датскому принцу его шекспировскую роль, оказавшуюся непосильной для слабохарактерного Фортинбраса. «Я слишком слабый, пьяный, у меня потеря памяти, искры перед глазами, галлюцинации...» [7]) («Ja jestem za słaby, pijany, mam utratę pamięci, miga mi przed oczami, mam halucynacje» [13, s. 102]), — жалуется Гамлету герой польской пьесы. Однако Гамлет Я. Гловацкого отказывается от шанса изменить свою «второстепенность», он избирает путь непротивления судьбе и той абсурдной действительности, которая её диктует.

Образ Гамлета дегероизируется драматургом, обличающим его эгоистичность, празднословие, духовную пассивность, неприятие окружающей действительности. Персонаж Я. Гловацкого уверен в безнадёжности «расшатавшегося» века, который, по его мнению, следует уничтожить («взорвать этот мир» [7] («wysadzić ten świat w powietrze» [13, s. 103])), что противоречит созидательной миссии шекспировского героя. Учитывая политический контекст пьесы, можно предположить, что в фигуре Гамлета запечатлен обобщенный образ польской интеллигенции, неспособной деятельно участвовать в судьбе страны.

Таким образом, фигура шекспировского Гамлета низводится Я. Гловацким до симулякра, что призвано репрезентировать фиктивность гуманистических принципов и идеалов прошлого в современной драматургии действительности. Персонаж, поставленный Я. Гловацким на место шекспировского Гамлета, оказывается очередной «политической марионеткой», которая не способна противостоять государственному механизму, заведомо определившему границы её роли.

На смену гамлетовскому ощущению дисгармоничности века приходит осознание абсурдности эпохи, обусловившей появление бездушного, безликого и безучастного к человеческим судьбам государственного механизма, характерным воплощением которого становятся образы министра внутренних дел Стернборга и его помощника Восьмиглазого. Так, Стернборг — искусный политический игрок, напоминающий Лизона Е. Журека и отчасти Полония Н. Йорданова: герой не только захватывает власть в Норвегии, но разрабатывает хитроумный план по оккупации Дании. С этой целью Стернборг

подстраивает встречу Гамлета с псевдопризраком его отца (завербованным актером), запуская тем самым механизмы шекспировского конфликта, обусловленного в пьесе Я. Гловацкого политическими причинами. По замыслу Стернборга, драма в королевской семье должна отвлечь датчан от норвежской оккупации. Так основные персонажи «Гамлета» становятся пешками в руках опытного игрока-политика, спланировавшего всё вплоть до шекспировского финала.

Из вышеизложенного следует, что изображение событий, произошедших в Эльсиноре, с норвежской «точки зрения» позволило драматургу вписать шекспировский сюжет в контекст современной Я. Гловацкому действительности. В образах Стернборга и Восьмиглазого нашла художественное отображение верхушка советской партийной номенклатуры и поддерживающих её правление спецслужб. С их помощью политизируется художественная действительность пьесы, детерминированная культурно-историческими реалиями про-советской Польши.

Итак, лишение шекспировского протагониста центральной, сюжето- и идеяаккумулирующей роли в рассмотренных пьесах, позволившее подвергнуть его образ деконструкции, повлекшей его дегероизацию, сатирическое переосмысление, аксиологическое опустошение, стало отображением переживаемого европейской культурой кризиса классической модели гуманизма и лежащей в его основе концепции человеческой личности.

Принципиальным отличием от аналогичного кризиса⁹ ренессансной эпохи, послужившего мировоззренческим основанием для шекспировского «Гамлета», стала утрата веры в самого человека, его девальвация как личности, как созидającego начала мироздания. Перенесение авторского внимания на второстепенных и эпизодических персонажей прототекста, наблюдаемое в пьесах Т. Стоппарда, Т. Ахтман, Н. Йорданова, А. Николаи, Е. Журека и Я. Гловацкого, обусловлено поиском нового героя современности.

⁹ В основе гуманистического кризиса ренессансной эпохи лежало крушение веры в возможность идеального мироустройства как следствие обнаружившегося несовершенства человеческой природы (человека как микрокосма). Однако мировосприятие человека

Среди центральных героев рассмотренных пьес только бродячие актеры Н. Йорданова избирают путь шекспировского протагониста, по-своему пытаясь исправить окружающий мир. И несмотря на то, что это им так и не удастся, герои остаются верны себе и своему призванию. Розенкранц с Гильденстерном Т. Стоппарда предпочитают не вмешиваться в ход событий, позиция сторонних наблюдателей знаменует победу существования (шекспировской роли персонажей) над сущностью (индивидуальностью, которой наделяет персонажей Т. Стоппард). Офелия и Гертруда Т. Ахтман, не найдя в себе сил бороться с безразличным к их судьбе миропорядком, избирают смерть. Фортинбрасы Е. Журека и Я. Гловацкого оказываются «винтиками» в ненавистном им механизме государственного правления, низводящего личность до марионетки.

В отличие от перечисленных персонажей служители кухни в пьесе А. Николаи изображаются частью «расшатавшегося» века, наделившего их неограниченной властью. Поиск альтернативного шекспировскому Гамлету героя, способного исправить век, увенчивается в данном случае изображением персонажей, сумевших к нему приспособиться и извлечь блага. Следовательно, в итальянской пьесе снимается драматический конфликт прототекста: абсурдность, порочность, бесчеловечность окружающего мира воспринимается кухонной прислугой как его естественное состояние, отвечающее личным интересам персонажей.

Смещение, трансформация, деконструкция и травестирование, а в пьесе А. Николаи — вырождение ключевого конфликта шекспировской трагедии отразилось на композиции персонажной системы рассмотренных пьес, а также сказалось и на их жанровой специфике. Так, процесс децентрации системы персонажей прототекста получает развитие от метадрамы Т. Стоппарда к «чёрной» комедии А. Николаи: если у Т. Стоппарда в целом сохраняется шекспировская система персонажей, включая Гамлета, то в трагикомедии Н. Йорданова и драме

Нового времени оставалось антропоцентричным, что побуждало искать опору для преобразования мироустройства в самом человеке: мощи его разума, силе чувств, гениальности, возможности научного познания и преобразования окружающей действительности, в творческой интуиции, интуитивно постигаемой жизни, в свободе выбора и созидании себя как личности.

Т. Ахтман остаются только первостепенные персонажи прото-текста, при этом образ Гамлета выносится «за сцену», что можно наблюдать и у Е. Журека. В «черной» комедии А. Николаи и трагикомедии Я. Гловацкого происходит размывание системы персонажей шекспировской трагедии, а образ Гамлета низводится до симулякра. Между тем появление пьес гамлетовского ряда, объединяемых нами в сверхтекстовое единство, свидетельствует о континуальности традиции, заложенной У. Шекспиром, ее развитии и трансформации в современной драматургии.

Список литературы Исследования

- 1 Котт Я. Шекспир — наш современник. СПб.: Балтийские сезоны, 2011. 352 с.
- 2 Протопопова Д.А. Шекспировские цитаты и аллюзии в романе Джеймса Джойса «Улисс»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2008. 16 с. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/shekspirovskie-citati-i-allusii.htm> (дата обращения: 30.01.2024).
- 3 Рацкий И.А. Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира // Театр. 1971. № 2. С. 113.
- 4 Смирнов А.А. Шекспир, Ренессанс и барокко // Вестник ЛГУ. 1946. Вып. 1. С. 96–112.
- 5 Шамина В.Б. Пьесы Тома Стоппарда как отражение характерных черт постмодернизма в драматургии // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. 2009. Т. 151, № 3. С. 132–143.

Источники

- 6 Ахтман Т.И. Офелия, Гертруда, Дания и другие // Ахтман Т.И. Избранное. Иерусалим: Ной, 2013. С. 400–440.
- 7 Гловацкий Я. Фортинбрас спился / пер. с пол. И. Щербактовой-Знаменской // LibFox. [Б.г.]. URL: <https://www.libfox.ru/604327-yanush-glovatskiy-fortinbras-spilsya.html> (дата обращения: 22.01.2024).
- 8 Йорданов Н. Убийството на Гонзаго. София: Библиотека 48, 1998. С. 9–104.
- 9 Йорданов Н. Убийство Гонзаго / пер. с болг. Э. Макаровой. М.: Амфора, 2005. 81 с.
- 10 Николаи А. Гамлет в остром соусе / пер. с итал. Н. Живаго // Сайт «Театральная библиотека Сергея Ефимова» [1999–2024 гг.]. URL: http://www.theatre-library.ru/authors/n/nicolai_aldo (дата обращения: 12.11.2023).

- 11 *Стоппард Т.* Розенкранц и Гильденстерн мертвы: пьеса в трех действиях / пер. с англ. И. Бродского // Иностранная литература. 1990. № 4. С. 83–135.
- 12 *Шекспир У.* Трагедия о Гамлете, принце Датском / пер. с англ. М. Лозинского // *Шекспир У.* Полн. собр. соч.: в 8 т. М: Искусство, 1960. Т. 6. С. 5–157.
- 13 *Głowacki J.* Fortynbras się upił. Lesko: BOSZ, 2014. 120 p.
- 14 *Żurek J.* Po Hamlecie // Biblioteka ATeKa. [s. a.]. URL: <http://biblioteka.kijowski.pl/zurek%20jerzy/p%20o%20h%20a%20m%20l%20e%20c%20i%20e.pdf> (дата обращения: 17.04.2024).
- 15 *Nicolaj A.* Amleto in salsa picante // Aldo Nikolaj. [s. a.]. URL: http://www.aldonicolaj.com/pdf/Commedie/Amleto_in_salsa_piccante.pdf (дата обращения: 20.11.2023).
- 16 *Shakespeare W.* Hamlet. London: Palgrave Macmillan, 2008. P. 27–140.
- 17 *Stoppard T.* Rosencrantz and Guildenstern are Dead. London: Faber & Faber, 1968. 118 p.