



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ  
КАФЕДРА ЛИТЕРАТУРЫ И МЕТОДИКИ ОБУЧЕНИЯ ЛИТЕРАТУРЕ

**Шекспировский интертекст в европейской литературе конца XX века (в  
контексте изучения творчества Шекспира в школе)**


**Выпускная квалификационная работа по направлению  
44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)**  
код, направление

**Направленность программы бакалавриата**

**«Русский язык. Литература»**

**Форма обучения очная**

Проверка на объем заимствований:  
94 % авторского текста  
Работа рекомендована к защите  
рекомендована/не рекомендована  
«4» марта 2020г.  
зав. кафедрой литературы и МОЛ

 Маркова Т. Н.

Выполнила:  
Студентка группы ОФ-515-075-5-2  
Красилова Любовь Владимировна  
Научный руководитель:  
д-р филол. наук, профессор  
Сейбель Наталия Эдуардовна

Челябинск  
2020

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ.....	11
1.1 Возможности интертекстуального подхода в работе с шекспировским интертекстом.....	11
1.1.1 Понятие интертекста в осмыслении литературоведения XX-XXI вв. ....	11
1.2.1 Типы и формы интертекстуальности .....	13
1.2.3 Шекспир как интертекстуальный источник современной драматургии	17
2.1 Проблема жанровой трансформации трагических сюжетов Шекспира в новейшей драме.....	19
2.1.1 Актуальные литературоведческие подходы к осмыслению категории жанра.....	19
2.1.2 Трансформации драматических жанров в XX веке .....	23
ГЛАВА 2. «ШЕКСПИРОВСКИЕ ПЬЕСЫ» XX ВЕКА .....	32
2.1 Шекспировский сюжет в трактовке Тома Стоппарда.....	32
2.1.1 Интертекстуальность пьесы Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы».....	32
2.1.2 Пьеса Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» в контексте метадрамы .....	39
2.2 Шекспировский сюжет в трактовке Януша Гловацкого.....	49
2.2.1 Интертекстуальность пьесы Я. Гловацкого «Фортинбрас спился» .....	49
2.2.2 Пьеса Януша Гловацкого «Фортинбрас спился» в контексте драмы абсурда.....	58
2.3 Шекспировский сюжет в трактовке Леонида Алексеевича Филатова.....	65
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	79
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ .....	84
ПРИЛОЖЕНИЕ 1 Рекомендации по использованию материалов дипломной работы в практике школьного преподавания литературы.....	94

## ВВЕДЕНИЕ

XX век – период великих событий и потрясений, очередного кардинального переосмысления традиционных ценностей, места и значения человека во всеобщей картине мироздания. Отсутствие конкретной концепции бытия повлекло за собой увеличение интереса человека к своей личности, пересмотру границ, возможностей и целей существования и привело в конечном итоге к созданию нового типа мышления и восприятия текущей действительности, новому ее выражению – искусству модернизма (первая волна авангардного искусства первой половины XX века) и постмодернизма (вторая волна во второй половине XX столетия и в начале XXI).

Само восприятие человека и мира, предложенное новыми формами искусства, вступало в противоречие со всем строем предшествующего ему мышления и философии. Сохранение искусства в его традиционных, неизменных формах стало невозможным. Обновление искусства XX века привело к разрушению прежней рационально-гармонизирующей концепции личности, индивидуальности человека, гармонии человека и природы и т.п., трансформации рациональной парадигмы понимания сущности жизни в иррациональную.

Однако, несмотря на отказ от принципов ренессансно-просветительской культуры, Уильям Шекспир в XX веке остается значимой фигурой в мировой литературе, более того, его роль как константы заметно возрастает. Появляется большое количество произведений, так или иначе использующих сюжеты знаменитых пьес английского драматурга, которые переосмысливаются авторами в соответствии с новым миропониманием (Дж. Апдайк «Гертруда и Клавдий», Ануй «Не будьте мадам», Б. Акунин «Гамлет. Версия. Трагедия в двух актах», Г. Гауптман «Гамлет в Виттенберге», А. Калугина «Дело об архиве Уильяма Шекспира», Х. Мюллер «Макбет», Н. Батуева «Король

Лир», А. Глушко «Ромео и Джульетта из Вероновки» и т.д.). Появляется особое явление «неошекспиризации» (понятие Б. Гайдина), характеризующееся включением в какой-либо парадоксально выбранный контекст шекспировского интертекста (цитаты, аллюзии, образы, сюжеты, мотив и т.п.), содержание которого заметно контрастирует с модернистским и постмодернистским мировидением. Этот контраст, на наш взгляд, и является основной причиной обращения современных писателей к текстам английского драматурга.

Неудивительно, что в эпоху вечного поиска особенно востребованным претекстом становится «Гамлет», обретший национальные черты каждого народа и продолжающий интерпретироваться писателями в самых разных формах и жанрах.

Во второй половине XX – начале XXI веков начинает развиваться драматургия, отличающаяся семантической многослойностью и активно использующая трагедию «Гамлет» в качестве основного претекста (Т. Стоппард «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966 г.), Хайнер Мюллер «Гамлет-машина» (1977 г.), Я. Гловацкий «Фортинбрас спился» (1990 г.), Б. Акунин «Гамлет. Версия» (2002 г.), Л. Филатов «Гамлет» (2003 г.), А. Баркалов «Глумлет» (2003 г.), Л. Петрушевская «Гамлет. Нулевое действие» (2005 г.), Ю. Тупикина «Офелия боится воды» (2013 г.) и др.).

*Цель настоящей работы* заключается в изучении особенностей интертекстуальности и жанровой структуры пьес английского драматурга Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», польского драматурга Я. Гловацкого «Фортинбрас спился» и отечественного писателя Л.А. Филатова «Гамлет».

*Задачи исследования:*

1. Изучить теорию интертекстуальности, ее поэтику и основные философские категории.
2. Рассмотреть жанровые трансформации драматургии XX века.

3. Проанализировать жанровую специфику и интертекстуальность пьесы Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы».

4. Проанализировать жанровую специфику и интертекстуальность пьесы Я. Гловацкого «Фортинбрас спился».

5. Проанализировать жанровую специфику и интертекстуальность пьесы Л.А. Филатова «Гамлет».

6. Представить сравнительный анализ пьес XX века в контексте трагедии У. Шекспира «Гамлет».

7. Разработать методические рекомендации к уроку изучения трагедии У. Шекспира «Гамлет» в школе «Гамлетовские сюжеты в современной литературе».

*Объектом исследования* являются интертекстуальные пьесы Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», Я. Гловацкого «Фортинбрас спился» и Л.А. Филатова «Гамлет».

*Предмет исследования* – жанровая специфика и особенности интертекста пьес Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», Я. Гловацкого «Фортинбрас спился» и Л.А. Филатова «Гамлет».

Для исследования были выбраны пьесы английского драматурга Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», польского драматурга Януша Гловацкого «Фортинбрас спился» и советско-русского писателя Л.А. Филатова «Гамлет». Такой выбор обусловлен несколькими причинами: во-первых, пьесы написаны в разное время («Розенкранц и Гильденстерн мертвы» – середина XX века, «Фортинбрас спился» и «Гамлет» – рубеж веков) в разных странах, поэтому можно проследить, как меняются интертекстуальные приемы и жанровые формы с точки зрения исторической и национальной специфики. Во-вторых, пьесы Гловацкого и Филатова мало изучены, что поможет, благодаря сравнению со стоппардовской пьесой, расширить понимание

литературного процесса в целом, и использование интертекста Шекспира в той или иной культуре в частности.

Творчество знаменитого английского драматурга Тома Стоппарда активно изучается в XX веке и по сегодняшний день. Большое количество зарубежных и отечественных исследователей занимаются проблематикой и поэтикой пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Так, Патриция Гринер в своей диссертации «Plays of Tom Stoppard: Recognition, Exploration, and Retreat» изучает связь творчества Стоппарда с традицией драмы абсурда, в частности отмечая большую глубину пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Дэвид Брюс Бэквис в работе «Critical Mass: A Director's Approach to Tom Stoppard's "The Real Inspector Hound"» подвергает осмыслению попытки героев Стоппарда обуздать хаос, вызванный развалом мирового порядка. Г.Е. Шовкопляс в диссертации «Сатирические тенденции английского политического театра 60-70-х гг.» рассматривает творчество Стоппарда в контексте английского политического театра, акцентируя внимание на иных – не являющихся специфически постмодернистскими – приемах творчества драматурга. Крупное исследование принадлежит В.В. Халипову – монография «Миноритарный театр Тома Стоппарда». Под миноритарным театром Халипов понимает постмодернистское течение драматургии, где автор, «создавая парафразы на темы классических пьес», организует децентрацию персонажей. Пьеса «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» рассматривается автором в таком ключе.

Отдельным принципам поэтики посвящена диссертация В.Е. Беляевой («Принципы поэтики драматургии Тома Стоппарда»), которая выделяет особый творческий метод Стоппарда, отличный от постмодернистских принципов, заключающийся в ориентации на вневременные ценности. Отдельно стоит упомянуть коллективную монографию уральских авторов Е.Г. Доценко, Е.Н. Шиловой, О.В. Ловцовой «Современная британская драма: Стоппард, Черчилл,

Равенхилл», где Доценко выявила доминанты творчества Стоппарда – приверженность к преодолению постмодернизма.

Творчеством Стоппарда занимались в своих статьях Е.С. Мережникова («"Берег утопии" Т. Стоппарда: эволюция поэтики исторических персонажей», «Исторические персонажи в ранней драматургии Тома Стоппарда (на примере пьес "Травести" и "Изобретение любви"»)), Л.М. Широкова («Традиция комедии идей в драматургии Тома Стоппарда (философская комедия "Травести"»)), «Концепция образа художника в драматургии Тома Стоппарда»), где авторы прослеживали эволюцию произведений драматурга, отмечая трансформацию мотивов и тем: от демонстрации своей эстетической программы до познания бытия.

Ряд отечественных исследователей на различных уровнях рассматривали пьесу «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (Т.В. Тайгунова «Жизнь и смерть в произведении Стоппарда "Розенкранц и Гильденстерн мертвы" и одноименном спектакле Олега Рыбкина»; Э. Деканова, Д.К. Щекотова «Апология маленького человека в пьесе Т. Стоппарда "Розенкранц и Гильденстерн мертвы"»; Е.А. Филотенкова «Традиционный сюжет о Гамлете в драме Т. Стоппарда "Розенкранц и Гильденстерн мертвы"»). С точки зрения принадлежности определенному жанру пьесу «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» рассматривали Е.В. Соколова как мета драму («Метатеатр Т. Стоппарда. Пьеса "Розенкранц и Гильденстерн мертвы"»), выделяя в ней игровые мотивы («театр в театре», игровое существование), Т.В. Журчева как трагикомедию («Трагикомедия: истоки и эволюция (к постановке проблемы)»), подчеркивая, с одной стороны, комизм пьесы (пародийность сюжетостроения, авторскую иронию по отношению к главным героям), с другой, акцентируя на трагической составляющей. Е.Н. Шапинская в своем исследовании рассматривает пьесу Стоппарда в контексте абсурдистской драмы («"Гамлет" в зеркале абсурда: пьеса Т. Стоппарда "Розенкранц и Гильденстерн мертвы" как опыт деконструкции») выявляя

общие мотивы, характеры персонажей с пьесой С. Беккета «В ожидании Годо».

О творчестве польского драматурга Януша Гловацкого монографических исследований и диссертаций пока нет ни в России, ни за рубежом. Однако существует ряд научно-исследовательских статей, посвященных поэтике и интертекстуальности его пьес. Так, А. Светлик в своей работе «Русский в пьесе Януша Гловацкого “Четвертая сестра”» занимается проблемой образа иностранца в литературе на материале пьесы Гловацкого. Е.Н. Черноземова («Шекспировский текст как материал литературной переделки XX в. (пьеса Я. Гловацкого “Фортинбрас спился”»)») выявляет интертекстуальные приемы в пьесе «Фортинбрас спился» (аллюзии, сравнение образной системы). Этим исследования ограничиваются.

В отечественном литературоведении исследований, посвященных творчеству Л.А. Филатова, на данном этапе немного, в зарубежном – нет совсем. В основном большая часть работ посвящена исследованию сказки-пьесы «Про Федота-стрельца, удалого молодца» (В. Даниленко «Новаторство Леонида Филатова в пьесе “Про Федота-стрельца, удалого молодца”»), К.В. Измestьева «Трансформация сказочных мотивов в пьесе Л. Филатова “Про Федота-стрельца, удалого молодца”»), где авторы выявляют социальные мотивы, репрезентируемые через фольклорное сознание. Меньшая часть работ посвящена трансформации известных сюжетов в пьесах Филатова (М.Р. Абдуллина «Рецепция романа Шадерло де Лакло “Опасные связи” в России: трагифарс Леонида Филатова “Опасный, опасный, очень опасный...”»), К.В. Измestьева «Трансформация сюжета Золушки в пьесе Л. Филатова “Золушка до и после”»), где созданные Филатовым тексты на основе классических произведений авторы относят к гипертексту.

*Новизна настоящей работы* состоит в том, что анализу подвергаются сразу три пьесы, претекстом к которым выступает трагедия



Шекспира «Гамлет», и, что наиболее важно, впервые сравниваются эти произведения. Относительно недавно появилась научная статья С.Г. Липняговой «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», однако здесь автор исследует лишь образы главных героев в том или ином произведении, не затрагивая остальные аспекты. В настоящей работе пьесы Стоппарда, Гловацкого и Филатова впервые сравниваются с точки зрения специфики интертекстуальных приемов, а также жанровой трансформации.

Поскольку исследуются два аспекта в анализе интертекстуальных драм, использующих гамлетовский сюжет, работа представляет собой две главы, первая из которых посвящена теории интертекстуальности, а также жанровой трансформации драмы XX века. Необходимость первой главы продиктована тем, что теория литературно-философского феномена интертекстуальности еще не сформировалась окончательно, поэтому многие ее аспекты требуют пояснения и исторической справки. Относительно жанровой трансформации нужно учитывать, что драма продолжает свое активное развитие, поэтому важно проследить и выявить основные тенденции изменения жанровой составляющей драматургии. Вторая глава представляет собой практическое исследование трех представленных текстов с точки зрения интертекстуального и жанрового анализа, а также их сравнение.

Материалы работы были апробированы в ходе участия в следующих конференциях:

1. Международная научная конференция «Актуальные вопросы филологической науки» (Екатеринбург, 9.02.2018 г.).
2. Международные научные чтения «Калуга на литературной карте России» (Калуга, 26-28 октября 2018 г.).

3. Международная научная конференция «Актуальные вопросы филологической науки» (Екатеринбург, 7.02.2020 г.).

4. Всероссийская научно-практическая конференция «Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур» (Пермь, 4.04.2019 г.).

## ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1 Возможности интертекстуального подхода в работе с шекспировским интертекстом

1.1.1 Понятие интертекста в осмыслении литературоведения XX-XXI вв.

Термин «интертекст» был введен в 1967 году французским теоретиком Ю. Кристевой и далее закрепился, обозначая один из основных принципов постмодернизма.

Интертекстуальность стала значимым направлением исследования новейших художественных текстов. Проблемой интертекста занимались многие ученые и продолжают изучать это явление до сих пор. Главный вопрос, стоящий перед исследователями, кроется в природе интертекста. Что это: авторский прием или мироощущение современного человека в состоянии постмодернизма?

Согласно теории Ю. Кристевой на рубеже XIX-XX веков произошел «разрыв» с традицией, с теми культурными и социальными ценностями, которые остались в индустриальном обществе и были трансформированы в постиндустриальном [38; с. 57]. Явление «разрыва» наиболее ярко было отражено в литературе, где состоялся переход от репрезентативности к интертекстуальности. Свою теорию интертекста Кристева сформулировала на основе работы М. Бахтина «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924 г.), где автор, описывая диалектику бытия литературы, отметил, что каждый художник, помимо настоящей действительности, имеет дело с предшествующей и современной ему литературой, с которой он находится в непрерывном диалоге. Такой диалог Кристева ограничила сферой литературы, сведя его до диалога между текстами, т.е. до интертекста.

Однако под влиянием теоретиков структурализма и

постструктурализма, в особенности Ж. Деррида, раскрывается подлинный смысл концепции интертекстуальности. Сознание человека было отождествлено структуралистами с письменным текстом как единственным способом его достоверной фиксации. Впоследствии все, созданное человеком, стало рассматриваться как текст: литература, культура, искусство, история. Такое положение «жизни-текста» привело к восприятию человеческой культуры как единого «интертекста», одновременно служащего «предтекстом для всех последующих текстов» [29; с. 23]. Таким образом, текст становится признаком метода, каким он «прочитывает историю и вписывается в нее» [38; с. 59].

Исходя из положений предшественников, французский структуралист Р. Барт сформулировал проблему теоретической «смерти автора» [5; с. 47], текста и, в конечном итоге, читателя, цитатное сознание которого малоустойчиво, как и безнадежны поиски источников этих цитат. Барт выдвинул свою формулировку интертекстуальности: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [5; с. 56].

Таким образом, по формулировке структуралистов, весь мир – огромный текст, где все уже было сказано, а новое возможно лишь благодаря смещению ранее созданных элементов.

Однако не все западные ученые согласны с такой позицией. Так, немецкие исследователи У. Бройх, М. Пфистер и Б. Шульте-Мидделих пытались выявить конкретные формы литературного интертекста и их функции («Интертекстуальность: формы и функции», 1985 г.), таким образом рассматривая интертекстуальность как литературный прием, намеренно используемый авторами в своих текстах. Похожую точку зрения выдвинул французский литературовед Ж. Женетт («Палимпсесты: Литература во второй степени», 1982 г.), рассматривая

интертекстуальность как «факт соприсутствия в одном тексте двух и более текстов» [25; с. 80], реализующийся в таких приемах, как цитата, аллюзия, плагиат и др.

В настоящей работе интертекстуальность понимается как особый авторский способ построения текста путем создания связей, благодаря которым тексты могут явно или неявно ссылаться друг на друга, спорить с традицией, создавать новые смыслы на основе уже знакомого или реабилитировать временно забытый текст с его системой ценностей.

### 1.2.1 Типы и формы интертекстуальности

Проблема интертекстуальности волнует исследователей уже несколько десятилетий, написано немало трудов, посвященных интертексту, однако немногие из исследователей пытались предложить свою классификацию интертекстуальных элементов и связывающих их межтекстовых связей. Наиболее последовательными и признанными принято считать классификации зарубежных исследователей П.Х. Торопа и Ж. Женетта.

В своей работе «Проблема интекста» (1981 г.) Тороп называет «метакоммуникацией» [65; с. 35] любой акт соотнесения текстовых элементов. В процессе метакоммуникации создаются метатексты, где первичный текст выступает «прототекстом», на основе которого создаются новые тексты: «текст, представленный какой-либо своей частью в другом текст, становится тем самым описывающим текстом, метатекстом» [65; с. 34]. В своей работе Тороп вводит понятие интекста как лексически насыщенной части, где функция и смысл определяется двойным описанием, при классификации которого он учитывает способ примыкания метатекста к прототексту (утвердительный или полемический), уровень примыкания (явный или скрытый) и целостность этой части текста.

Французский ученый Ж. Женетт в своей книге «Палимпсесты: Литература во второй степени» (1982 г.) предложил пятичленную

классификацию разных типов взаимодействия текстов.

1. Интертекстуальность как «соприсутствие» в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.).

2. Паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу.

3. Метатекстуальность как комментирующая и часто критическая ссылка на свой предтекст.

4. Гипертекстуальность как осмеяние или пародирования одним текстом другого.

5. Архитекстуальность, понимаемая как жанровая связь текстов [25; с. 70].

Обе классификации опираются на взгляды постструктуралистов, для которых интертекст – форма мышления, отечественная исследовательница Н.А. Фатеева, ставя перед собой задачу выявления конкретных приемов и техник литературной интертекстуальности, предложила свою классификацию, («Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов», 2000 г.), опираясь на труды Торопа и Женетта. Она выделила следующие группы:

1. Собственно интертекстуальность, образующая конструкцию «текст в тексте».

1.1. Цитаты.

1.1.1. Цитаты с атрибуцией.

Символический текстовый знак с сопутствующими ему индексами (имя автора, кавычки, заголовки и т.п.). На этом уровне возможны цитаты атрибутированные переводные, а также цитаты, атрибуция которых напоминает загадку и предполагает звуковую расшифровку.

1.1.2. Цитаты без атрибуции.

Такие цитаты являются либо текстовыми знаками со вторичной индексальностью, либо символический компонент цитаты в значительной степени или полностью подавляет его индексальную составляющую.

## 1.2. Аллюзии.

Заимствование определенных элементов претекста, по которым «происходит их узнавание в тексте-реципиенте» [69; с. 129], где и осуществляется их предикация. Главное отличие аллюзии от цитаты в том, что заимствование происходит выборочно, а целое высказывание претекста существует имплицитно.

1.2.1. Аллюзии без атрибуции.

1.2.2. Аллюзии с атрибуцией.

## 1.3. Центонные тексты.

По определению Фатеевой, центонные тексты представляют собой «целый комплекс аллюзий и цитат» [69; с. 137], сложный иносказательный язык автора.

2. Паратекстуальность или отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию.

2.1. Цитаты – заглавия.

Функция заглавия заключается, с одной стороны, в отношении как представителя текста, где заключен ключ к его пониманию, с другой, заглавие может предстать как метатекст по отношению к самому тексту. В последнем случае заглавие может выступать как цитата в чужом тексте и представлять собой интертекст.

2.2. Эпиграфы.

3. Метатекстуальность как пересказ и комментирующая ссылка на претекста.

3.1. Интертекст – пересказ.

Явление «интертекстуального пересказа» чаще всего связано с трансформацией формы стихотворения-прозы, однако имеют место быть случаи сращения двух стихотворных произведений.

3.2. Вариации на тему претекста.

Вариации на тему определенного произведения, когда его строка или несколько строк становятся импульсом развертывания нового текста,

выносит на поверхность то, что в претексте, задающем тему, «вскрылись отчетливые формулы, пригодные для разных тематических измерений» [67; с. 293] (П. Вяземский «Простоволосая головка» - вариация на пушкинского «Евгения Онегина»).

### 3.3. Дописывание чужого текста.

Дописывание необязательно предполагает лишь дописывание продолжения незаконченного или законченного произведения, одним из способов дописывания текста может быть перенос героев, композиционной схемы в другое время (М.А. Булгаков «Похождение Чичикова»).

### 3.4. Языковая игра с претекстом.

Особый тип интертекстуальной связи, где на фонетическом, морфемном уровнях обнаруживается языковая связь с претекстом (В. Нарбикова «Ад как Да ад как да»).

4. Гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого.

5. Архитекстуальность как жанровая связь текстов.

6. Иные модели и случаи интертекстуальности.

6.1. Интертекст как троп или стилистическая фигуры (чаще всего, по замечанию Фатеевой, интертекстуальные сравнения [69; с. 154]).

6.2. Интермедиальные тропы и стилистические фигуры (сравнение изобразительных средств разных видов искусств).

6.3. Звуко-слоговой и морфемный типы интертекста (палиндромы).

6.4. Заимствование приема (интертекстуальные соответствия).

7. Поэтическая парадигма (по концепции Н.В. Павловича «каждый поэтический образ существует не сам по себе, а в ряду других, сходных с ним образов» [50; с. 124]).

Свою классификацию интертекстуальных приемов предлагает и ряд других исследователей (А.Н. Безруков «Поэтика интертекстуальности»



(2005 г.), Натали Пьеге-Гро «Введение в теорию интертекстуальности» (2008 г.), И.Г. Потилицина «Типология интертекстуальных отношений» (2016 г.) и др.), однако классификации Женетта и Фатеевой, на наш взгляд, особенно логичны и обоснованны, поэтому этими типологиями интертекстуальных взаимодействий мы и будем пользоваться при анализе драматических вариаций конца XX – начала XXI веков на трагедию У.Шекспира «Гамлет».

### 1.2.3 Шекспир как интертекстуальный источник современной драматургии

Уильям Шекспир – английский поэт и драматург эпохи Ренессанса, произведения которого остаются популярными и актуальными спустя четыре века. Многие исследователи связывают такой феномен с «грандиозными событиями новой эпохи» [44; с. 13]. Интерес к Шекспиру прямо зависит от «кризисных этапов» [43; с. 58] развития не только литературы и культуры, но и общества в целом.

По словам М.Ю. Лукиной, переломными этапами человеческой истории можно считать эпоху Эллинизма, Ренессанса и Постмодернизма [43; с. 59], поскольку сам Шекспир жил в переходную эпоху, своих героев он также делал порождением переломных времен. Персонажи, находившиеся на границе исторических парадигм, безусловно, близки человеку постмодернизма. Синтез «ультрасовременного концептуального искусства» [14; с. 349] и классических традиций шекспировских текстов получил название «неошекспиризация». Четкого определения данного термина пока никто не дал, поскольку явление неошекспиризации носит сложный характер в силу разнообразия и количества примеров, в которых оно проявляется. Однако Б.Н. Гайдин выявляет в своей работе «Неошекспиризация» (2014 г.) некоторые черты, в целом присущие текстам данного явления. Во-первых, для современных произведений характерно влияние шекспировских традиций не напрямую, а через

творчество других писателей, обращавшихся к Шекспиру и переосмысливших его. Во-вторых, часто произведения посвящены реальному историческому лицу, которое «может быть как-то связано с шекспировским наследием» [14; с. 351]. Наконец, самое важное, на наш взгляд, то, что использование шекспировского наследия все чаще имеет иронический подтекст. Это связано и с общим мироощущением постмодернизма, характеризующимся разрушением и отрицанием системы традиционных ценностей, нигилистическим характером идеологии. Масштаб Шекспира резко контрастирует с общим содержанием современной культуры.

Неудивительно, что в эпоху вечного поиска центральным претекстом становится «Гамлет». Явление «гамлетизации» охватило не только XX и XXI века, но и более ранние периоды литературы. Однако сейчас более подходящее определение для современного литературного процесса – «неогамлетизация» [14; с. 351] (Г. Брох «Офелия» (1920 г.), Т. Стоппард «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966 г.), Хайнер Мюллер «Гамлет-машина» (1977 г.), Я. Гловацкий «Фортинбрас спился» (1990 г.), Б. Акунин «Гамлет. Версия» (2002 г.), Л. Филатов «Гамлет» (2003 г.), А. Баркалов «Глумлет» (2003 г.), Л. Петрушевская «Гамлет. Нулевое действие» (2005 г.), Ю. Тупикина «Офелия боится воды» (2013 г.) и др.). Часто «гамлетовский комплекс» попадает в новое произведение уже в трансформированном виде, шекспировские границы трагедии размываются, поэтика теряет своего первоначального значения и дополняется контекстами из самых разных эпох и культур. Образ главного героя всегда присутствует в пьесах, но иногда отходит на второй план, и в центре повествования оказываются второстепенные герои (Розенкранц и Гильденстерн у Стоппарда, Фортинбрас у Гловацкого, Офелия у Тупикиной). Меняется и жанр пьесы, переходя в комические или трагифарсовые формы.

Таким образом, Шекспир служит ценным источником

интертекстуальности в конце XX начале XXI веков. Он остается значительной фигурой в мировой культуре, а его вечные образы помогают современным авторам раскрывать черты нового мира и нового человека.

## 2.1 Проблема жанровой трансформации трагических сюжетов Шекспира в новейшей драме

### 2.1.1 Актуальные литературоведческие подходы к осмыслению категории жанра

Понятие «жанр» пришло из трудов Аристотеля, сделавшего попытку объяснить жанровое содержание трагедии, однако споры о его природе, сущности, роли и значении в теории литературы и в конкретном произведении не утихают до сих пор.

Наиболее полно и подробно проблема природы жанра начала рассматриваться в отечественной филологии XX века. Существуют различные подходы к изучению категории жанра, каждый из которых выделяет свои определяющие жанровые компоненты. Так, представитель формальной школы, Ю.Н. Тынянов считал жанр явлением подвижным, отмечая при этом, что если «ощущение жанра» [67; с. 225], то есть созданная в произведении модель мира, сохраняется, то лишь тогда можно говорить о принадлежности произведения к данному жанру. Сущность жанра, по словам ученого, заключается не в основных его отличительных чертах, а во «второстепенных» [67; с. 227], например, в величине произведения.

В.М. Жирмунский, напротив, рассматривал жанр как систему устойчивых взаимосвязанных композиционных и тематических элементов, не признавая его явлением, постоянно меняющимся, и утверждая, что в составе жанра всегда останутся «существенные факторы содержания» [26; с. 200].

Западные исследователи имеют свою точку зрения о сущности жанра. Так, согласно французскому философу Ж.-М. Шефферу, жанр – это «фиксированная форма» [76; с. 256], то есть неизменяемая и неразвивающаяся. Однако французский теоретик литературы Ж. Деррида в своей книге «Закон жанра» (1980) утверждает постоянную изменчивость, «неуловимость жанра» [22; с. 54].

Таким образом, в литературоведении жанр выступает и как постоянно меняющаяся, эволюционирующая категория, и как неизменяемая и устойчивая.

М.М. Бахтин также признавал устойчивость жанра, а его основными компонентами считал: тематическое содержание, стиль и композиционное построение, которые «неразрывно связаны в целом высказывании и одинаково определяются спецификой данной сферы общения» [7; с. 159]. По мнению Бахтина жанр – это «представитель творческой памяти в процессе литературного развития» [7; с. 175], то есть носитель смысла всего произведения, закрепленный в его структуре.

Л.И. Тимофеев выделяет другой основополагающий компонент: специфика героя произведения. Согласно исследователю, в основе жанра вложен «определенный тип изображения человека в жизненном процессе», то есть характер изображения героя, «показанного на том или ином уровне жизненного процесса от простейших переживаний до наиболее сложных» [60; с. 342].

Проблему функции жанра рассматривает в своих трудах Н.Д. Тамарченко, говоря о том, что «категория жанра необходима отнюдь не для классификации <...> а для адекватного понимания смысла литературных явлений» [64; с. 4]. Тамарченко связывает жанр с понятием литературной системы эпохи и утверждает двойственность самого понятия жанр: с одной стороны, это «определенная разновидность произведений, реально существующая в истории национальной культуры», с другой, жанр как тип, «логически сконструированная модель» [64; с. 7], то есть

инвариант. Определение жанра произведения важно, по мнению Тамарченко, для понимания смысла произведения «в его собственном контексте» [64; с. 9], то есть в соответствии с той традицией, к которой его отнес автор.

Другой подход – функциональный – выбрал Н.Л. Лейдерман в своей работе «Теория жанра» (2010 г.), в которой он сумел сформулировать свой ракурс рассмотрения проблемы — «уловить сущность жанра через выяснение его функции в создании художественного произведения» [41; с. 16]. Отличие жанра от других фундаментальных категорий искусства, по мнению ученого, состоит в том, что «эта дефиниция обеспечивает формирование эстетической целостности художественного произведения» [41; с. 18] через главные составляющие — содержание и форму, т. е. авторскую концепцию действительности, ставшую конструкцией эстетического феномена.

Исходя из мысли о системообразующей функции жанра в его теоретической модели, Лейдерман выделяет план содержания, план структуры и план восприятия. Между этими планами существует «субординация»: «План содержания выступает фактором по отношению к структуре, а план восприятия выступает по отношению к структуре в качестве ожидаемого результата, жанровая структура — это своего рода код к эстетическому эффекту, система мотивировок и сигналов, управляющая эстетическим восприятием читателя» [41; с. 109]. Таким образом, жанровое содержание состоит из тематики, т.е. жизненного материала, отобранного жанром; проблематики, т. е. типа конфликта; интенсивности воспроизведения художественного мира; эстетического пафоса.

Все перечисленные компоненты жанра играют различную роль в эпосе, лирике и драме. Так, в драматических и лирических жанрах доминирующим признаком становится пафос. Б.О. Корман добавляет к

этому жизненный материал и тип конфликта как основную составляющую эпических жанров [34; с. 17].

Современные исследователи выделяют свои составляющие элементы жанра. И.Ф. Головченко, изучая жанр литературного путешествия, утверждает важность единства сюжета «в рамках определенной мировоззренческой схемы» [19; с. 35] произведения, а также его логической соотнесенности с единством мотивов.

В. Кожин, напротив, основополагающими считает формальные компоненты жанра, такие как «композиция, художественная речь» [33]. По словам Кожина, содержание может быть «неистоимо многообразным даже в пределах одной эпохи», но читатель поймет жанр произведения лишь по его форме.

Основным, по мнению И.Ю. Погореловой, жанровым компонентом следует признать пространственно-временной, «поскольку он определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности» [52; с. 127]. Данный структурный уровень текста исследовали в своих работах еще Д.С. Лихачев и М.М. Бахтин, применяя термин «хронотоп» и утверждая, что его показатели моделируются местом/временем жизни главных героев, и указывая тем самым на обязательную эмоционально-ценностную окрашенность этой категории в произведении [7; с. 200].

Значимое место, по словам Погореловой, занимает ассоциативный компонент жанра, «который следует понимать как сложный механизм интертекстуальных взаимообусловленностей» [52; с. 129]. Ассоциативный компонент тесно связан с понятием «Память жанра», о котором писали Тынянов, Бахтин, Лейдерман, подразумевая под этой категорией преемственность жанровых систем различным направлениям, характеризующей отношение автора к литературной традиции и задающей «горизонт ожидания» читателя. Таким образом, посредством этой категории устанавливается «субъектно-субъектное взаимодействие

создателя и адресата текста» [52; с. 129], обеспечивая тем самым успех произведения.

Наконец, третий компонент категории жанра Погорелова определяет как «интонационно-речевая организация текста», иными словами связь стиля и жанра.

Таким образом, в литературоведении жанр рассматривается и как категория универсальная, и в то же время вполне конкретная, объединяющая в себе формальные и содержательные признаки, такие как проблематика и тематика произведения, ведущий пафос, хронотоп, тип героя и система образов, композиция и комплекс мотивов.

### 2.1.2 Трансформации драматических жанров в XX веке

Всякий жанр в своем развитии неизменно подвергался трансформации, поскольку это явление видоизменяющееся, а становление новых форм искусства сопровождается модификацией канонических жанровых структур, что приводит к образованию новых жанров. Трансформация жанровой системы определяется требованиями культурной эпохи. Так, если для XIX века характерны процессы деканонизации и романизации жанров [7; с. 134], то в XX веке происходит разрушение «классической художественности» [68; с. 6]. Предметом искусства становится его «адресат» [68; с. 7], а не объект изображения, внутренние переживания адресата, его путь достижения катарсиса становятся самостоятельной интерпретацией авторского произведения.

По словам одного из современных исследователей И.А. Голованова, главным принципом литературной ситуации XX века становится стремление «быть не такими, как все» [18; с. 128], что привело, в свою очередь, к отрицанию литературных традиций прошлых веков, которые, по мнению модернистов и постмодернистов, являлись признаками «маргинальности, с одной стороны, или принадлежностью к массовой литературе – с другой» [18; с. 128]. На смену классическим жанрам

приходят внежанровые и метажанровые образования. С другой стороны, французский структуралист Ю. Кристева утверждает, что различные «эксперименты» [38; с. 50] с инвариантами жанра способствовали востребованности жанрового образования, а потому были взяты за основу многими авторами. Некоторые жанры и вовсе исчезли в результате постмодернистской деконструкции.

Поскольку данное исследование касается драматургии, то логично рассмотреть трансформации драматических жанров: драмы, трагедии и комедии.

На рубеже веков возникает явление «новой драмы». В круг драматургов «новой драмы» принято включать А.П. Чехова, Г. Ибсена, А. Стриндберга, Г. Гауптмана, М. Метерлинка. Кроме того, к ним по своим эстетическим поискам примыкает русская символистская драма – И. Анненский, А. Блок, Л. Андреев, Ф. Сологуб. Основной категорией «новой драмы» становится символ – «знак, наделенный всей органичностью и неисчерпаемой многозначностью образа» [2; с. 45], связывающий два мира: бытовой и космический. Меняется система «сюжет и герой»: событие как основа традиционного драматического сюжета «перестает быть жанровой целью пьесы, достижение которой приводит к развязке» [2; с. 47]. Современная исследовательница О.В. Журчева предлагает разделить «новую драму» на два направления, которые в итоге образуют две тенденции развития драмы XX века: реалистически-символическая драма (Чехов, Ибсен, Стриндберг) и фантастически-символическая драма (Блок, Андреев, Метерлинк) [27; с. 157].

Реалистически-символическая драма взяла за основу внешне бессобытийное повествование, поскольку основным ее содержанием стало не внешнее действие, а «лирический сюжет» [27; с. 158], то есть движение души героев, их взаимоотношение друг с другом и с действительностью. Вследствие этого конфликт реализуется не в логике поступков героев, а в



развитии их мыслей и переживаний. Показательны в этом плане пьесы А.П. Чехова (1860-1904) с его хрестоматийным «На сцене люди обедают, пьют чай, а в это время рушатся их судьбы». И внешний, и внутренний конфликты становятся неразрешимыми, фатальными, в силу неспособности борьбы с окружающим миром.

Иначе этот драматический конфликт преломляется в фантастически-символическом направлении. Если в первом направлении, несмотря на внешне бессобытийный сюжет, развивался конфликт быта и бытия, то во втором – бытие представлялось в чистом виде. Философское содержание представало в космических масштабах, всечеловеческих конфликтах. Данное направление стало наиболее интертекстуальным: материалом служили античные трагедии (пьесы И. Анненского «Лаодомия» (1906 г.) и Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел» (1906 г.) по мотивам античного мифа о Лаодамии и Протесилае), языческие и христианские мифологии (А. Ремизов «Царь Максимилиан» (1919 г.)), средневековые сюжеты (А. Блок «О любви, поэзии и государственной службе» (1920 г.), использовавший приемы комедии дель-арте) и т.д. Сценическое пространство и время расширяется до пределов вечности. Героями этих пьес становились не конкретные люди, а «персонафикация различных способов отношения к миру» [27; с. 158], а противостоял им фатум, олицетворенная враждебная действительность, как у Л. Андреева в «Анатэме» (1909 г.) или у Метерлинка в «Непрошенной» (1890 г.).

«Новая драма» подвергла изменению героя. Чаще всего им становится обыватель, средний человек, перед которым встали вечные вопросы. Герой чувствует себя игрушкой в руках судьбы, рока, он не в состоянии освободиться, однако стремится осознать себя «в рамках Времени и Вечности» [27; с. 160].

Таким образом, «новая драма» в корне изменила концепцию и идеи традиционного театра, создав нового героя в рамках непривычных для него обстоятельств.

Уже в начале XX века Т. Манн пишет, что новое время не знает трагедии в чистом виде. Этот «кризис трагедии» не первый в её истории. На протяжении всей своей истории трагедия развивалась неравномерно: ее теория была разработана еще в Античности, однако последовательно проходили периоды ее расцвета и упадка. Это явление можно объяснить актуальностью трагедии именно в переломные эпохи (распад патриархальных устоев и становление личностного сознания в Античности привели к расцвету трагедий Эсхила, Софокла и Еврипида; борьба за свободу человека возрождает трагедию в эпоху Ренессанса и т.д.). Неудивительно, что в XX веке трагедия вновь стала актуальна, однако изменилась её концептуальная сущность. Прежде всего, это связано с изменением конфликта: «В новой драме герои обычно располагаются не как раньше, не “друг против друга”, а непосредственно лицом к лицу с враждебной действительностью» [45; с. 56]. Экзистенциальный конфликт человека с миром оказывается трагичнее и неразрешимее конфликтов античных, ренессансных, романтических трагедий.

На рубеже XX – XIX веков, когда трагизм повседневной жизни достигает своего апогея, трагедия обретает новые формы. Традиции трагедии проявились в символических драмах бельгийского драматурга Мориса Метерлинка (1862-1949 гг.) («Непрошенная» (1890 г.), «Слепые» (1890 г.), «Там, внутри» (1894 г.)), в которых видоизменяется конфликт. Во многих пьесах Метерлинка конфликт и вовсе отсутствует, уступая место «трагической ситуации», в которой исключается возможность борьбы. Отсюда и отсутствие трагического героя как такового. Так, благодаря отсутствию концентрации действия и выносу конфликта за пределы повествования, Метерлинк воспроизводит «трагедии каждого дня» [44; с. 13].

Элементы трагедии можно увидеть и в пьесах испанского поэта Г. Лорки («Чудесная башмачница» (1930 г.), «Кровавая свадьба» (1933 г.), «Йерма» (1934 г.)), и в «эпическом театре» Б. Брехта («Мать» (1932 г.),

«Мамаша Кураж и ее дети» (1939 г.)), и в интеллектуальных драмах Ж. Ануя и Сартра и в драматических гротесках театра абсурда С. Бекета и Э. Ионеско. Причем в наиболее «чистом» виде трагедия сохраняется у Лорки. Его пьесы близки к фольклорной традиции. Благодаря этому Лорка «улавливает в однообразном течении народной жизни тревожные взрывные ритмы приближающейся исторической трагедии» [27; с. 156]. Его герои стихийны, бросают вызов гнету и идут навстречу своей роковой судьбе, Именно через фольклорные обряды Лорка ищет доступ к античной трагедии.

Свое место жанр трагедии занял и в русской советской драме. Если в 20-е гг. ведущее место заняла героико-революционная драма, то в 30-е гг. начинается усиленный поиск трагедии. Шли споры и дискуссии о нужности трагедии для советской, пролетарской литературы. Так, И. Нусимов в 1931 г. утверждает, что трагедия «глубоко чужда пролетарской литературе», ибо она «всегда выражала человеческую немощь» [21; с. 576]. Однако советский писатель М. Горький утверждал, что народ «вступает в эпоху, полную величайшего трагизма» и должен «готовиться, учиться преобразовать этот трагизм в тех совершенных формах, как умели изображать его древние трагики» [21; с. 577].

Наиболее близкими к жанру трагедии можно назвать пьесы «Оптимистическая трагедия» (1932 г.) Вс. Вишневского и «Гибель эскадры» (1933 г.) А. Корнейчука. Несмотря на замену индивидуального характера героя коллективом, а также трансформацию бытийного конфликта в конфликт историко-политический, его разрешение и особенности, трагический пафос и героизм образов были исполнены в традициях канонической трагедии.

Как отдельно оформленный жанр трагедия практически не существовала. Многие пьесы были наполнены ее элементами, написаны в античных традициях, но драматурги всегда видоизменяли основные компоненты трагического (особенности конфликта, героев и т.д.). Тесную

связь в XX веке трагедия обрела с комедией, поскольку границы между трагическим и комическим и другими противоположными категориями в драме практически исчезли.

В отличие от трагедии комедия не знала перерывов в своей популярности, поскольку, временами изгоняясь из классического театра, она переходила в театр народный. П. Пави в «Словаре театра» (1987 г.) выделяет три основных критерия комедии, противоположных трагедии: персонажами должны выступать люди скромного положения, обязательна счастливая развязка, и «конечная цель пьесы – смех публики» [49; с. 146]. Однако еще В.Г. Белинский в статье, посвященной пьесе А.С. Грибоедова «Горе от ума» (1839 г.) отстаивал серьезность жанра комедии, считая главной задачей разоблачение социальной лжи [9], а Фрейд увидел в смехе тот же очистительный катарсический эффект, что и в слезах.

Еще античная комедия наметила основные принципы разделения на жанровые разновидности: комедию положений (комедии Менандра, Шекспир «Венецианский купец», Мольер «Мещанин во дворянстве», Гоголь «Ревизор») и комедию характеров (Теренций «Братья», Мольер «Тартюф», Шеридан «Школа злословия», Грибоедов «Горе от ума»). В конце XIX в. возникает «комедия идей», или интеллектуальная комедия, истоки которой следует искать в творчестве Оскара Уайльда («Веер леди Уиндермир» (1892 г.), «Женщина, не стоящая внимания» (1893 г.), «Идеальный муж» (1895 г.)) [78; с. 317]. Несмотря на то, что на уровне композиции Уайльд придерживается «канонов буржуазной развлекательной драматургии» [3; с. 43], в идейном плане конфликт приобретает внутренний характер, а внешнее препятствие становится «чисто номинальным» [78; с. 317]. Наибольший интерес представляют диалоги героев, благодаря которым писатель создает «общую атмосферу интеллектуальной критики» [78; с. 319]. Как писал Лейдерман, слово в драме – это «способ действия» [41; с. 476]. Новое отношение к слову модернистов не на уровне сюжета, а на уровне текстуальных приемов,

таких как парадоксы, остроумие, афоризмы, эпиграммы, произносимые всеми героями комедий, позволило именно этим приемам стать идейным содержанием пьес, затрагивающим широчайший круг вопросов политики, этики, общественной жизни и т.д.

Поскольку в художественном сознании XX века начинает превалировать экзистенциальный конфликт человека с миром, частные недостатки характеров или обстоятельств уже меньше занимают драматургов. В связи с этим доминирующим жанром становится трагикомедия (Б. Брехт, Э. де Филиппо, Л. Пиранделло, Ф. Дюрренматт). Из самого названия «трагикомедия» видно, что структура жанра амбивалентна и синкретична. По определению множества исследователей, трагикомедия строится на «экзистенциальной нерешимости трагикомического конфликта» [27; с. 162]. Персонажи трагикомедии попадают в комичные ситуации, однако череда комических ошибок ведет героев к трагическому финалу.

Как разновидность трагикомедии возникает «мрачная комедия», где уже до безысходности усиливается скорбь от осознания собственной ничтожности, деградации человека, личности в современном мире (Л. Пиранделло, отчасти К. Чапек). Крайняя степень горечи утраты иллюзий о значимости человека проявляется в эксцентриадах (Ж. Жироду, Ж. Ануйя), в которых сконцентрирована всеобъемлющая ирония по отношению к персонажам, морали, читателям и, главное, к самому автору.

С середины XX века возникает новая форма театра «драма абсурда», или «театр абсурда», как продолжение традиций трагикомедии. Несмотря на то, что элементы абсурдизации литературы встречаются уже на рубеже XIX и XX веков, а отдельные ее черты еще раньше, возникновение «театра абсурда» приходится на 50-е годы. Его представители относятся к французской литературе – это Самюэль Беккет (1906-1989 гг.) и Эжен Ионеско (1909-1994 гг.). Философия экзистенциализма, развившая тезис о трагическом разрыве человека и окружающего мира, становится

«философской базой этого модернистского театрального направления» [82; с. 201]. Его мрачная философия облекалась «в форму фарса, комедии, бессмысленных ситуаций и слов» [66; 94]. Жизнь человека теряет всю ценность, его существование в «театре абсурда» становится бессмысленным, «над человеком нависает постоянная угроза смерти» («Король умирает» Ионеско) [66; 95]. В попытке выразить абсурдность человеческого существования Беккет и Ионеско превращают язык пьесы в клише, в результате чего общение между людьми прекращается, диалоги персонажей сведены к «ограниченному монологу, где они не слышат друг друга» [74; с. 6]. Появилось множество драматургов-продолжателей традиций Беккета и Ионеско: Харольд Пинтер и Норман Сипмсон (Англия), Мануэль Пидроль и Фернандо Аррабаль (Испания), Дино Буцатти, Франко Дзардо (Италия).

Наконец, новую «жизнь» обретает такой вид народного театра и литературы XIV-XVI веков, как фарс. Однако с конца XIX века фарс становится жанром коммерческого театра, уже не связанного с народной традицией (Пьер Шено «Будьте здоровы!»). Под ним стали понимать «комедии или водевили скабрёзного содержания» [49; с. 57]. Фарс соединяет откровенные и безудержные фантазии с бесцветной обыденной действительностью («Любовный треугольник» А. Шницлер), поэтому он становится так привлекателен для зрителей и читателей.

В театре XIX-XX веков фарс использовал чисто внешние комические приемы: элементы шутовской игры, «утрирование черт характера и поведения персонажей» [37; с. 467], но также обращался к проблемам отношения человека и окружающего мира, массовости сознания зрителей и т.д. Благодаря этому фарс разрушал политические, этические, сексуальные, культурные и прочие табу.

Таким образом, с конца XIX века и на протяжении всего XX на основе классических комедий возникают различные жанровые модификации и формы, но все они отражают одну идею утраты ценности

человеческой личности в обществе. Разными путями драматурги стремятся облегчить осознание этой утраты (уход от действительности в фарсе) или же, наоборот, акцентировать внимание читателя и зрителя на проблеме (трагический финал трагикомедий), чтобы привести его к осознанию изменения статуса человека в мире, его бесправия и зависимого положения.

Следует также отметить, что многие драматурги вообще отказываются от отнесения своих пьес к определенному жанру и создают собственные, отражая органическое взаимодействие разных элементов: современный романтический триллер (Риис Роджер, Элис Эрик «Английская рулетка или ... миллион по контракту (ловушка для двойника)»), шоу-сумасшествие без антракта (И. Члаки «Бред»), бизнес-комедия (Мил Алан Александер «Ариадна»), революционно-романтическая пьеса (Б. Шоу «Аннаянска, сумасбродная великая княжна»), телеспектакль (С. Беккет «А, Джо?»), подробная история сотворения мира, создания природы и человека, верного грехопадения, изгнания из рая и того, что из этого вышло, в двух действиях (Шток Исидор «Божественная комедия»). Подобное парадоксальное соединение несоединимого в самих авторских жанровых подзаголовках является приметой всей драматургии XX века, и уже подзаголовки становятся одним из уровней художественного текста.

## ГЛАВА 2. «ШЕКСПИРОВСКИЕ ПЬЕСЫ» XX ВЕКА

### 2.1 Шекспировский сюжет в трактовке Тома Стоппарда

#### 2.1.1. Интертекстуальность пьесы Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»

Том Стоппард (1937 г.) впервые заявил о себе в 1960-е годы, став одним из лидеров английской драматургии «новой волны». Его творчество достаточно разносторонне: Том Стоппард является автором пьес, киносценариев и одного романа («Лорд Малквист и Мистер Мун» 1966 г.). Он выступал в роли кинорежиссера, написал множество рецензий и критических статей о театре, работал в жанре эссеистики. Как говорил сам драматург: «Я не пишу, для филологических исследований, для взламывания различных кодов. Люди должны получить удовольствие» [31]. Однако литературоведы последовательно обращаются к интертекстуальной стороне творчества Стоппарда, утверждая, что «новая форма искусства может возникнуть только при исследовании старых культурных ценностей» [87; с. 354]. Некоторые критики обвиняют Стоппарда в излишней интеллектуальности его пьес, что, по их мнению, не дает почувствовать живые эмоции персонажей (Рональд Хейман «Театр и Анти-Театр», 1979 г.). Тем не менее, Стоппард вошел в список всемирно известных драматургов и до сих пор продолжает работу над написанием сценариев для фильмов.

Особое место в его творчестве занимают «шекспировские» пьесы – «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1967 г.), «Пятнадцатиминутный Гамлет» (1976 г.) и «Гамлет Догга, Макбет Кахута» (1980 г.) – утвердившие Стоппарда как «главного» шекспировского драматурга и специалиста по шекспировскому театру [23; с. 92]. Эти произведения объединяет не только обращение автора к трагедиям Шекспира, выполняющим функцию претекста, но и «способ создания нового



художественного текста на основе заимствованных элементов предшествующей театральной традиции» [32; с. 27].

Самой значительной и яркой «переделкой» Шекспира XX века, по определению многих критиков и исследователей, становится пьеса Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Стоппард совершенно по-иному создает интертекстуальные связи: он не добавляет отдельные шекспировские цитаты в сюжет, а включает свой современный контекст в действие пьесы «Гамлет». Он обыгрывает сюжет, а не интерпретирует. По замечанию исследователя Стоппарда Халдина, несмотря на близость фабул, пьесы «имеют совершенно различные, вполне дистанцированные друг от друга сюжеты» [72; с. 23].

Стоппард не первый, кто переосмысливает действия шекспировской трагедии с позиции второстепенных персонажей, однако именно он впервые реализовал такую позицию в отдельном произведении. Очевидно, что пьеса Стоппарда имеет не один источник, межтекстуальные связи намного шире, что вносит дополнительный контекст. Однако доминирующим претекстом является, безусловно, «Гамлет».

Первым очевидным интертекстуальным элементом является название пьесы «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Это паратекстуальный прием – цитата-заглавие (по Фатеевой), являющийся прямой цитатой из финала текста Шекспира, произнесенной Первым послем («Бесчувствен слух того, кто должен был Услышать, что приказ его исполнен, Что *Розенкранц и Гильденстерн мертвы* (курсив наш. – Л.К.)» [75]). Данный прием несет сразу несколько функций: во-первых, он определяет основной источник заимствования, во-вторых, предсказывает судьбу главных героев. Уже в заголовке заложена заданность и неотвратимость рока, Роз и Гильд еще до начала действия мертвы, они не свободны в выборе своей жизни.

Начало стоппардовской пьесы – это, по сути, финал действия шекспировской трагедии, таким образом, Стоппард создает рамку,

«интертекстуальный круг», обрекая своих героев и на смерть, и на бессмертие, поскольку их имена живы в вечной пьесе Шекспира. Следовательно, заглавие выступает в качестве метатекста, заключающего в себе обращение к теме жизни-смерти, судьбы, объединяющей разные культурные эпохи (Ренессанс и постмодернизм).

Действие пьесы начинается с распространенной авторской ремарки, которая включает в себя два интертекстуальных пласта. В первую очередь, это гамлетовская аллюзия: «Два человека, в костюмах *елизаветинской эпохи*... (курсив наш. – Л.К.)», однако появляется и второй источник – абсурдистская пьеса С. Беккета «В ожидании Годо»: «...проводят время в местности, лишенной каких бы то ни было характерных признаков» [63]. Герои, проводящие время в пустом пространстве, отсылают нас к беккетовским Владимиру и Эстрагону, ожидавшими встречи на «проселочной дороге», рядом с «деревом на обочине» [8]. По справедливому замечанию Джима Хантера, «любой пейзаж предполагал бы какое-то определенное место, с некими «до того» и «после», т.е. ту разновидность узнаваемой действительности, которой Роз и Гильд стараются овладеть с неослабевающей надеждой. Но вместо ожидаемого им дано лишь абсурдистское забвение» [84; с. 44]. Подобно героям Беккета, Розенкранц и Гильденстерн «остались без ориентиров» [62; с. 65]. Они находятся в полной растерянности, не зная ни времени, ни места своего нахождения:

*Розенкранц.* Это, должно быть, восток, там. Теперь наверняка.

*Гильденстерн.* Ничего не наверняка.

*Розенкранц.* Нет, это точно. Там солнце. Восток.

*Гильденстерн* (глядя вверх). Где?

*Розенкранц.* Я видел, оно вставало.

*Гильденстерн.* Нет... все время было светло, только ты открывал глаза очень медленно. Лежи ты лицом в другую сторону, там тоже был бы восток [63].

Таким образом, шекспировские герои находятся в абсурдистском пространстве в абсурдистских условиях ожидания собственной смерти. Два интертекстуальных источника, Шекспир и Беккет, совмещают две культурные эпохи и выводят на сцену стоппардских героев.

Отдельно в интертекстуальном поле следует рассмотреть главных героев пьесы Стоппарда. В отличие от пьесы Шекспира, где Розенкранц и Гильденстерн играют роль «шпионов» власти, у Стоппарда – они жертвы этой власти. Роз и Гильд вынуждены выполнять приказы, хотя сами не хотят и даже не помнят того, чего от них требуют («*Розенкранц*. Не помню... Что мы тут вообще делаем? *Гильденстерн*. Нас же вводили в курс. *Метаморфоза с Гамлетом*. Ну, вспомнил?» [63]). По-иному осмысливается образ главного героя трагедии Шекспира. Гамлет Стоппарда перестает «играть центральную, сюжетно- и идейноаккумулирующую роль» [42; с. 100], которой он был наделен в претексте. Новый Гамлет неоднозначен, он противоположен шекспировскому идеалу («Половина сказанного им означала что-то другое, а другая половина вовсе ничего не означала» [63]). Он одержим честолюбием, по замечанию Гильденстерна («Мучительное честолюбие – комплекс уязвленности, вот мой диагноз» [63]), однако, поменяв письмо и тем самым отправив Гильденстерна и Розенкранца на верную смерть в Англию, Гамлет читает, «под раскрытым зонтом, удобно расположившись в кресле, покрытый пледом» [63]. Его не мучают те духовно-трагические переживания, что терзали шекспировского Гамлета. Как считает Липнягова, Стоппард показал «незаинтересованность самого Гамлета в преобразовании мировосприятия своих однокашников» [42; с. 100].

В пьесе Стоппарда появляется персонаж, бывший второстепенным в претексте, – Актер и его труппа. Он приобретает новую функцию в постмодернистской пьесе – функцию предсказателя. Актер воплощает в себе какие-то высшие сверхъестественные силы, поскольку несколько раз на протяжении пьесы, он и его труппа демонстрируют события, которые

случались и будут случаться в претексте и в пьесе Стоппарда. Например, при знакомстве с Розенкранцем и Гильденстерном актеры демонстрируют сцену объяснения Гамлета и Офелии (Акт 2, сцена 1), которая, очевидно, происходила в то же время в Эльсиноре: «Офелия, очевидно, шила; в руках у нее какое-то рукоделие. В этой сцене они оба молчат. Гамлет без шляпы, камзол его распахнут, чулки без подвязок спадают на щиколотки, он бледен как полотно, колени его дрожат» [63]. Данная авторская ремарка дословно повторяет слова Офелии из претекста: «*Офелия. Когда я шила, сидя у себя, Принц Гамлет – в незастегнутом камзоле, Без шляпы, в неподвязанных чулках, Испачканных, спадающих до пяток, Стуча коленями...*» [75]. Впоследствии актерская труппа показывает сюжет самого «Гамлета», создавая таким образом «пьесу в пьесе», а затем демонстрирует и гибель главных героев Стоппарда, знаменуя неотвратимость фатума. Актер относится к Розенкранцу и Гильденстерну как к своим братьям-артистам, что указывает на то, что Актер каким-то образом осознает второстепенную роль Роза и Гильда, играющих у Стоппарда главную.

Достаточно большую часть пьесы занимают вставки шекспировского текста. Стоппард творчески переосмысливает «Гамлета». Текст Стоппарда и Шекспира резко различается, его легко отделить благодаря контрасту между стихом и прозой, а также современной английской лексики. Зачастую Стоппард вставляет в свой текст прямые цитаты без атрибуции и изменения, однако разбавляет шекспировское содержание авторскими ремарками, которые вносят новые оценки, смещают смысловые акценты. Так, в сцене встречи Клавдия и главных героев пьесы Стоппарда включены следующие ремарки: «*Клавдий. Привет вам, Розенкранц (поднятой ладонью он приветствует Гильденстерна, пока Розенкранц кланяется; Гильденстерн кланяется поспешно и с опозданием)* (курсив наш. – Л.К.)... и Гильденстерн! *(Поднятой ладонью он приветствует Розенкранца, пока Гильденстерн кланяется ему; Розенкранц, не успев еще*

*выпрямиться, сгибается снова. Опустив голову, он бросает быстрый взгляд на Гильденстерна, который готов выпрямиться)* (курсив наш. – Л.К.)» [63].

С помощью вставных ремарок Стоппард акцентирует внимание на потерю самоидентификации героев, их неотличимость друг от друга. Шекспир лишил своих героев индивидуальности, Стоппард создает парадоксальную ситуацию: с одной стороны, их никто не различает, более того, даже Розенкранц путает себя со своим другом (*Розенкранц. Мое имя Гильденстерн, а это – Розенкранц. (Гильденстерн делает ему замечание). (Без смущения). Виноват, его имя Гильденстерн, а Розенкранц – это я*) [63]). С другой, Стоппард, в отличие от Шекспира, наполняет героев индивидуальными характеристиками, и читатели понимают, что каждый из них является частной личностью.

Герои Шекспира не только не могут различить Розенкранца и Гильденстерна, но и обратиться к ним: *«Гертруда. Он часто вспоминал вас (легкое замешательство)* (курсив наш. – Л.К.), *господа...»* [63]. Герои лишены какой бы то ни было социальной принадлежности, хотя, по замечанию самого автора, они «оба хорошо одеты» [63].

Иногда Роз и Гильд сами повторяют текст Шекспира, разбавляя его своим, опять внося дополнительные смыслы, новые оценки, глубже раскрывающие их непонимание ситуации, растерянность перед внешним миром: *«Розенкранц. О, великолепно, великолепно! "За вами послали?"* (курсив наш. – Л.К.) – *говорит. "Вообще-то послали, милорд, но..."* (курсив наш. – Л.К.) – *я не знал, куда деваться»* [63].

Даже несколько не измененный текст Шекспира начинает играть новыми смыслами, которые были заложены и самим драматургом, но скрыто, а Стоппард выдал их наружу:

*Гертруда. Он хорошо вас принял?*

*Розенкранц. Как истый джентльмен.*

*Гильденстерн* (вернувшись как раз вовремя, чтоб вступить в беседу). Но и с большой натянутостью тоже.

*Розенкранц* (*лжет, сознает, что лжет, и даже не старается это скрыть; может быть, даже подмигивает Гильденстерну*) (курсив наш. – Л.К.). Скуп на вопросы, но непринужден в своих ответах [63].

Безусловно, все эти ремарки вносят эффект комичности, трансформируя королевских шпионов в «клоунов-интеллектуалов» в духе героев Беккета.

Таким образом, авторские ремарки или, по справедливому замечанию Хантера, «стоппардская игривая хореография» [84; с. 49], вносят дополнительные смыслы сращения Роза и Гильда в одно целое без какого-либо определенного положения, а также указывают на несерьезность главных героев, их шутивно-игровой подход к событиям эпохальной трагедии, таким образом снижая тон трагических событий Шекспира и повышая значение собственной трагедии «маленьких людей».

Помимо цитации Стоппард активно использует аллюзии, которые вводят в шекспировский мир абсурдистское существование. Явная аллюзия на Беккета заложена в самом идейном содержании: два человека, которые живут только ради ожидания, однако Стоппард заходит еще дальше. Его герои не ждут чего-то определенного, они сами не знают, чего ждать, при этом абсолютно всем персонажам пьесы известно их ближайшее будущее – смерть.

Розенкранц и Гильденстерн живут по шекспировскому сценарию, не зная, как его поменять, более того, даже не зная свою роль в нем. В их жизни все повторяется, все идет по кругу, только они всегда забывают, чем заканчивается этот круг. Не зря в названии появляется одна из последних реплик шекспировской трагедии: все закликивается, все превращается в бессмысленный жизненный круг.

Таким образом, в пьесе Стоппарда участвуют два больших интертекстуальных пласта: шекспировский (с помощью паратекстуальных

элементов, прямой цитации без атрибуции) и абсурдистский (аллюзии общие и частные), тем самым выводя интертекст на метатекстуальный уровень (по Фатеевой). Однако появляется и новый пласт: контекст самого Стоппарда, который обрамляет все содержание и заключает героев в нескончаемый круг событий шекспировской трагедии.

### 2.1.2 Пьеса Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» в контексте метадрамы

XX век заложил начало стремительного развития идеи жизни как игры, театра, иллюзорности представлений человека об окружающем мире, театральной условности реального существования, которые определили основную тенденцию драматургии XX столетия – тенденцию театральности, протекающую в условиях постоянного поиска новых форм сценического языка, игровых концепций. Трансформация драматургической формы повлекла за собой возникновение особой модели сценического произведения – метадрамы.

Впервые термин «метадрама» был предложен в 1963 г. американским драматургом и театральным критиком Л. Абелем для обозначения драматургии и театра, проблематика которых обращена к самому театру; театра, который «представляет сам себя» [49; с. 347]. Как известно, изображение театра в драме существовало веками, поэтому Пави в своем «Словаре театра» причисляет к метадраме Шекспира, Кальдерона [49; с. 347], то есть те пьесы, которые отражают метафору жизни-театра.

В современной науке метадрама и метадраматические элементы пьес атрибутируются как обладающие «повышенным уровнем рефлексивности» [53; с. 166]. Метадрама — это саморефлексия театра на уровне структуры, которая разрушает иллюзию правдоподобия сценического действия. В отличие от классических пьес, в метадраме суть заключается не в мимезисе, а «в самой игре одного другим» [62; с. 65].

Показательно в этом случае творчество итальянского драматурга Луиджи Пиранделло (1867-1936 гг.) («Но это не серьезно!» 1919 г., «Как прежде, но лучше, чем прежде» 1920 г., «Шесть персонажей в поисках автора» 1921 г.). Театр Пиранделло исследует, прежде всего, соотношение маски и лица, подлинной человеческой личности и ролей, которые героям приходится играть в угоду окружающим или обстоятельствам. Так, в пьесе «Шесть персонажей в поисках автора» автор сталкивает в пределах одного пространства группу оживших персонажей из драматического произведения и труппу актеров, призванных познакомить зрителя с сюжетом, связывающим героев. В противовес легкомысленности актеров Персонажи обладают жестким, не выходящим за границы своей роли характером. Однако именно их «внутренняя пьеса» остается «погибшим замыслом» [53; с. 166], оставляя у зрителей чувство незавершенности и обреченности.

Большой вклад в развитие метадраматических приемов и концептов внес немецкий драматург Бертольт Брехт (1898-1956 гг.) («Барабаны в ночи» 1920 г., «Трехгрошовая опера» 1928 г., «Почем железо?» 1939 г.). В «Трехгрошовой опере» характерным метадраматическим приемом разрушения четвертой стены стало прямое обращение актеров к зрителям. Показателен и знаменитый прием монтажности, разоблачавший «иллюзию театральной реальности» [53; с. 167]. По словам Виксона, благодаря монтажному членению пьесы и наличию четкой морали в каждом эпизоде, действие приобретает особый дидактизм [88; с. 123].

Политыко включает в контекст метадрамы творчество французского писателя Самуэля Беккета (1906-1989 гг.) («Конец игры» 1957 г., «О прекрасные дни» 1961 г., «В ожидании Годо» 1952 г.), впервые создавшего «метадраматическое автореференциальное пространство» [53; с. 167], то есть механизм сложных внутритекстовых отсылок, повторов и связей. Например, герои «В ожидании Годо» вслух выражают недоумение,



разделяемое зрителем, относительно необычного вербального и сюжетного решения пьесы. Проблема сценического времени волнует и героев пьесы «Конец игры».

Таким образом, метадрама в своем развитии проходит несколько этапов, начиная с опытов Пиранделло и Брехта, нашедшими особое игровое пространство и заложившими «принцип авторефлексивности» [53; с. 167]. В дальнейшем развитием метатеатра занимается Беккет, введший принцип повторяемости, и, наконец, авторы второй половины XX века продолжают расширять границы жанра. Драматурги начинают активно работать с интертекстом, используя произведения классики. Таким образом, на сцене разыгрывается классическая пьеса, и принцип «театра в театре» начинает работать на удвоение смыслов (Ануй «Не будите мадам», написанная «поверх» «Гамлета»; Лагарс «Мы, герои», где разыгрывается «Суламифь» Гольфадена; Харвуд «Костюмер», где герои играют «Короля Лира»). Однако диалог между классическим произведением и пьесой модернистов выражается по-разному. Это может быть коллажная драма, построенная по принципу параллелизма (К. Черчилл «Жизнь великих отравителей»); прямой диалог с претекстом (Равенхилл «Фауст мертв», «Кандид»); классическая метадраматическая схема синтеза искусства и жизни театра Пиранделло; наконец, интертекстуальная игра, соединяющая новое содержание (исторический контекст, второстепенные герои и т.д.) и классический текст, Тома Стоппарда («Розенкранц и Гильденстерн мертвы»).

Таким образом, развитие метадрамы как жанра до сих пор не завершено: появляются новые формы, приемы, сюжеты и герои.

Том Стоппард, демонстрирующий принципиально новый подход к трагедии Шекспира «Гамлет», является одним из ярких представителей метадраматического театра.

Изначально многие исследователи и критики сводили творчество Стоппарда к театру абсурда. Обычно это касалось пьесы «Розенкранц и

Гильденстерн мертвы», принесшей британскому драматургу всемирную славу. Часто в ней усматривали влияние знаменитой пьесы С. Беккета «В ожидании Годо». Уже говорилось, что с пьесой Беккета можно найти множество сходных черт: мотив ожидания и смерти, чувство страха и непонимания, забвение героев, пространственные аллюзии и т.д. Однако творчество Стоппарда нельзя полностью отнести к традициям абсурдистской драмы.

Уже в конце 80-х годов XX века критики начинают отмечать в пьесе Стоппарда элементы не только театра абсурда. Так, Антони Дженкинс замечает: «Роз и Гиль разделяют проблемы двух бродяг из пьесы «В ожидании Годо». Но их мир не является абсурдным, потому что, когда мы приходим в театр, мы знаем, чем закончится их история...» [86; с. 234]. Кристофер Иннес писал, что пьеса «Розенкранц и Гильденстерн» не имитирует Шекспира и Беккета, но, столкнув их, позволяет критически на них взглянуть [85; с. 347]. Виктор Кан в диссертации «Beyond Absurdity: The Plays of Tom Stoppard» трактует драматургию Стоппарда как уже выходящую за рамки традиции драмы абсурда.

В последнее десятилетие некоторые исследователи начали рассматривать пьесу британского драматурга «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» в контексте метадреды, устанавливая повествовательной доминантой прием «театра в театре», «сцены в сцене» [62; с. 66].

Стоппард по-новому обыгрывает сюжет трагедии Шекспира: на уровне фабулы, композиции, конкретных характеристик героев, таким образом, интерпретируя мир Эльсинора как мир «притворства и игры» [62; с. 67]. Сюжет метадреды строится на сопоставлении искусства и жизни, и вопрос, что руководит друг другом, что первичное, является основной проблемой всего произведения. Стоппард не изменяет традициям метадреды, в его пьесе жизнь реальная и театральная взаимопроникают друг в друга. За счет этого происходит децентрация образов: главными героями произведения становятся второстепенные шекспировские

персонажи Розенкранц и Гильденстерн, самостоятельными героями становится труппа актеров, которая в оригинальном произведении не несла такую смысловую нагрузку, как в пьесе Стоппарда, а основной сюжет «Гамлета» разворачивается на заднем плане.

Воплощение типа «маленького человека» в образах главных героев Розенкранца и Гильденстерна трансформируется из привычного для читателя героя, подавленного обществом, системой, властью, в человека, который уже сам себя заключает в ситуацию безысходности и безвыходности. На нем лежит ответственность рока, он зависим от своей судьбы и не пытается противостоять ей, рассматривая ее либо как случайность, которая все равно случится и сделать с этим ничего нельзя, либо как фатум. Два этих взгляда представляют Розенкранц и Гильденстерн.

Розенкранц, по натуре «достаточно милый человек» [63], представляет собой тип интуитивного героя. Он не склонен к саморефлексии, анализу происходящих событий. Мысли о предопределении, смерти как вечности для него нестерпимы, поэтому события, происходящие с ним и его другом, он воспринимает чуть легче. Игра в орлянку, с которой начинается повествование, и «случайное» выпадение орла 85 раз подряд для него простое везение:

*Розенкранц.* Восемьдесят пять подряд - это же бьет все рекорды.

*Гильденстерн.* Не дури.

*Розенкранц.* зуб даю.

*Гильденстерн* (гневно). И только это? И это все?

*Розенкранц.* То есть?

*Гильденстерн.* Новый рекорд? И это все, что тебе приходит в голову?

*Розенкранц.* А что, собственно... [63]

Однако он не недалекий, его нелогичность и непоследовательность иногда поражает Гильденстерна, тогда в полную силу включается

иррациональная природа Розенкранца. Часто он даже раздражает своего товарища, однако такой тип героя не способен к конфликту, он выбирает соглашение и всецело доверяет Гильденстерну.

Гильденстерн – герой разумный, с первой сцены он пытается добраться до истины:

*Гильденстерн.* Должно же это означать что-нибудь еще, кроме перераспределения капитала. (Размышляет.) Список возможных объяснений. Первое: я сам хочу этого. На дне моего подсознания я играю в орлянку против самого себя, используя монеты без решки во искупление своего невоспоминаемого прошлого. <...> Второе: время остановилось намертво, и поэтому выпавший в тот миг орел повторяется в девяностый раз... Но в целом сомнительно. Третье: божественное вмешательство; иными словами, благоволение свыше, ниспосланное ему, - см. притчу о детях Израилевых - или же кара свыше, ниспосланная мне, - см. притчу о жене Лота [63].

Он вечно чем-то недоволен, категоричен в своих высказываниях. Гильденстерн, в отличие от Розенкранца, осознает свою зависимость от мира, презирает сложность бытия, верит в общий порядок, расписанного для каждого человека на все его существование. Всякая жизнь для него ведет к гибели: «Единственный вход – рождение, единственный выход – смерть» [63]. Пытаясь понять законы бытия с помощью логических и математических формул, Гильденстерн обречен на провал, поскольку такое понимание подвластно иррациональному. Однако представитель иррациональной природы Розенкранц не пытается и не хочет постичь загадку существования.

Роз и Гильд не в силах понять друг друга, поэтому пьеса изобилует их постоянными вопросами, даже одна из их многочисленных игр называется «Вопросы»:

*Розенкранц.* Может, поиграем в вопросы?

*Гильденстерн.* А что это даст?

*Розенкранц. Практику!*

*Гильденстерн. Не вопрос! Один – ноль [63].*

По-иному складываются отношения друзей с героями шекспировской трагедии. Роз и Гильд в трактовке Стоппарда не «добровольные слуги зла» [4; 376], а невольные исполнители королевского приказа. На протяжении всего действия они ведомые, рукой Клавдия, Гамлета или судьбы. Для таких титанических героев, как Гамлет и Клавдий, Розенкранц и Гильденстерн – ничто, их постоянно путают между собой, без зазрения совести отправляют на предательство и, в конечном итоге, на смерть. Образ Гамлета, как уже говорилось, переосмысливается Стоппардом в негативном ключе и отходит на второй план, а на передний выходит актерская труппа, которая вносит в пьесу один из основных мотивов метадрамы – игру.

Игра в ее прямом смысле предполагает наличие партнеров или определенной публики, значит, отсутствие одиночества. Роз и Гильд всегда вместе, они боятся остаться наедине с самим собой, они пытаются «выжать из каждого мига его „плотность“, стараясь тем самым продлить ощущение своего присутствия, заполняя время метафорами, спорами, играми и фокусами» [79; с. 47]. Сама пьеса начинается игрой в орлянку, констатируя волю высших сил, руководящих судьбами людей. При встрече с актерами Гильденстерн предлагает новую игру: «*Гильденстерн. Невероятно, а? (Останавливается, расслабляется и облегченно смеется.) Пари, что год моего рождения, умноженный на два, дает четное число*» [63], тем самым предлагая Актеру играть по собственным правилам, однако и здесь его ожидает поражение. Каждая игра персонажей (продолжающаяся на протяжении всей пьесы игра в орлянку, игра в вопросы) заканчивается доказательством неоспоримости рока, нависшего на Розенкранцем и Гильденстерном. Однако они не пытаются противостоять ему, напротив, герои смиряются, считая лучшим путем – путь отказа от действия.

Мотив игры выходит на новый уровень при появлении актерской труппы – игры как жизни, вечной театральности – важный мотив метадрамы. Метатеатральность пьесы обусловлена самим претекстом, где Шекспир одним из первых применил прием «театра в театре», используя вставную пьесу «Убийство Гонзаго». Стоппард, в свою очередь, предельно усложнил прием и содержательно, и структурно. Актерской труппой разыгрываются сцены, бывшие в «Гамлете» основополагающими и ставшими второстепенными в пьесе Стоппарда: они показывают «обычные вещи, только наизнанку», представляют на сцене «то, что происходит вне ее» [63]. Неслучайно Розенкранц и Гильденстерн проходят всю пьесу вместе с актерами (встречаются вне Эльсинора, смотрят представление, вновь встречаются на корабле в Англию), а актеры демонстрируют их судьбу: они связаны друг с другом. Роз и Гильд – не личности, а роли. Поэтому они не могут определить самих себя, а тем более не могут этого сделать остальные герои. Здесь Стоппард идет по пути Пиранделло, рассуждая о вынужденных ролях. Розенкранц и Гильденстерн живут по шекспировскому сценарию не в силах изменить его, напротив, они еще больше отстраняются от событий, в которых принимают участие, одновременно становясь зрителями и приобретая двойственный статус («*Розенкранц (у рампы). Смешно. (Оборачивается.) Чувствую себя точно зритель - скверное дело*» [63]).

Двойственность также выступает одним из основных мотивов метадрамы и реализуется в пьесе Стоппарда на композиционном и содержательном уровнях.

Двойники Шекспира, Лаэрт – Гамлет – Фортинбрас, транслировали идею мести и прощения. Объединенные убийством отцов, каждый из них выбирает свой путь: Лаэрт – путь слепой мести без анализа и сомнений; Гамлет, чуждый идеи мести, с тяжелым сердцем, но принимает ее; Фортинбрас – путь прощения, поэтому его право на датский престол закономерно. Таким образом, «корона и престол переходит к тому, кто от мести

отказался» [4; с. 450]. Шекспир идет к идее прощения, поскольку свершение мести – продолжение всепоглощающего зла.

Стоппард намеренно убирает эту линию, Розенкранца и Гильденстерна нельзя назвать двойниками, однако их настоящие двойники появляются в представлении актеров, чем ужасают героев. Персонажи стоппардовской драмы утрачивают чувство реальности, ощущения живой жизни. Стоппард принципиально выстраивает внесценические сцены, где на фоне великой трагедии происходят бытовые разговоры Роза и Гильда. Так, высшая точка пьесы – монолог Гамлета о выборе своего пути («Быть или не быть...») происходит на заднем плане, в то время как Розенкранц и Гильденстерн обсуждают, как втянуть его в разговор и выполнить указания Клавдия. Статус шекспировской трагедии тем самым значительно снижается.

Утрате трагедийного статуса способствуют и постановки актеров, несущие разные смысловые функции. Во-первых, некоторые постановки сюжетнообразующие, служащие для воссоздания фабулы основного действия шекспировской трагедии (объяснение Гамлета и Офелии, финальная сцена). Во-вторых, сценки актеров добавляют новые смысловые акценты, опошляя содержание «Гамлета» (убийство Гамлетом Полония и его разговор с Гертрудой «в довольно двусмысленной сцене (объятие - с элементами эдипова комплекса)» [63]). Наконец, интертекстуальная пантомима «Убийства Гонзаго», которая разворачивается перед Розенкранцом и Гильденстерном в том же содержании, но без слов. Актеры знают содержание всей пьесы, знают, что Роза и Гильда ожидает смерть:

*Актер* (к Гильденстерну). Вы знакомы с этой пьесой, сэр?

*Гильденстерн*. Нет.

*Актер*. Бойня - целых восемь трупов. [63].

Они показывают пьесу неоднократно, каждый раз не меняя ее содержание. Все уже происходило, и будет происходить.

Таким образом, в тексте Стоппарда появляется еще один мотив, обязательный для метадрамы, – мотив повторяемости. Зеркальная цикличная судьба, неизменно приводящая к смерти, пугает Розенкранца и Гильденстерна, однако они принимают позицию конформизма, отказа от деятельности.

Страх перед неизвестностью смерти был и у шекспировского Гамлета («Какие сны в том смертном сне приснятся, Когда покров земного чувства снят?» [75]), и в этом плане он близок стоппардовскому Гильденстерну («Факт смерти не имеет ничего общего с тем... как мы это видим... как это происходит» [63]), однако Шекспиру нужен был герой, «поднявший меч против моря» [6], которому противостоит все трагическое состояние мира. Гамлет выбирает действие на благо восстановления мира. Не получается у него только потому, что, по мысли Шекспира, месть не является положительным путем, единственный выход – прощение. Герои Стоппарда не титанические личности Шекспира, это потерянные, утратившие себя в этом мире маленькие люди, выбирающие неучастие не только в жизни государства, но и в своей собственной. Пьеса Стоппарда про отношения человека и вечности, где отказ от противодействия является источником бед государства и мира.

Таким образом, Стоппард трансформирует трагедию в мета драму путем включения в повествование мотивов игры, двойничества, повторяемости и неизменности судьбы, театральными («пьеса в пьесе») и интертекстуальными приемами. Трагедия противостояния титанических героев, направленного на восстановление всеобщего мира, превращается в личную трагедию маленьких людей, живущих по сценарию, утративших чувство реальности и соглашающихся на свое поражение.



## 2.2 Шекспировский сюжет в трактовке Януша Гловацкого

### 2.2.1 Интертекстуальность пьесы Я. Гловацкого «Фортинбрас спился»

Януш Гловацкий (1938-2017 гг.) – польский прозаик и драматург, известный своими экспериментами на тему классических претекстов, такими как «Четвертая сестра» 2003 г. (А.П. Чехов «Три сестры»), «Антигона в Нью-Йорке» 2004 г. (Софокл «Антигона») и «Фортинбрас спился» 1990 г. (У. Шекспир «Гамлет»). Его пьесы ставились в Польше и в Нью-Йорке, в течение многих лет драматург жил и работал в Америке. Он не писал «легких» комедий, по словам драматурга, «со времен Чехова мир сделал еще несколько депрессивных шагов», поэтому юмор становится «лучшей эпитафией на могиле бедствий» [15; с. 34].

Основной темой его произведений становится отражение «эпохального тупика» «посттоталитарного общества» [57; с. 147]. Через абсурдизацию стереотипов, символику, интертекст и злую иронию, «порой на грани пасквиля» [16; с. 25] Гловацкий создает особый гротескно деформированный мир: «То, о чем я пишу, происходит в реальном мире. И настолько реально, что выглядит подчас ирреально» [15; с. 36].

«Фортинбрас спился» (1990 г.) первая пьеса, написанная в США, где драматург переворачивает сюжет Шекспира и демонстрирует действие «Гамлета» с норвежской стороны, а именно с точки зрения норвежского принца Фортинбраса, того самого, который в претексте «неожиданно оказывается единственным претендентом на датский трон» [81; с. 124].

Из польских драматургов XX века Гловацкий не единственный обращается к тексту шекспировской трагедии. Исследователи часто усматривают связь между Гловацким и Мрожеком («Танго» 1964 г.) в ряде мотивов выбора, схожести черт главных героев. В этом контексте стоит упомянуть также тексты С. Жеромского «Бездомные» (1926 г.) (герой-борец Томаш Юдын) и Ивашкевича «Красные щиты» (1934 г.) (синтез

патриотического, интеллигентного и рефлексизирующего сознания), которые, хотя и не напрямую, создают своих Гамлетов. В связи с этим формируется национальный тип «польского Гамлета», характеризующийся, с одной стороны, стремлением контролировать ход событий, а также восстанавливать нарушенный порядок («связь времен»), и, с другой, «ослабленной волей к действию», как характеристики типа «рефлексизирующего» я [45; с. 55].

Не первым Гловацкий акцентирует внимание на второстепенном герое «Гамлета» Фортинбрасе и связывает его с идеей тирании. Так, В.В. Набоков в романе «Под знаком незаконнорожденных» (1947 г.) дает саркастический комментарий к образу норвежского принца: «Подлинный герой здесь – это, разумеется, Фортинбрас, цветущий юный рыцарь, прекрасный и твердый до мозга костей. С Божьего соизволения этот славный нордический юноша перенимает власть над жалкой Данией, которой столь дурно управлял король Гамлет» [48; с. 243]. В шекспироведении образ Фортинбраса до сих пор остается спорным: с одной стороны, его воинственность вызывает у многих моральные сомнения: Фортинбрас следует примеру воинственной рыцарственности своего отца; для Гамлета образцом является его отец, который «человек был, человек во всем» [4; с. 378]. С другой стороны, Фортинбрас – герой, отказавшийся от мести, по мысли Шекспира, нравственно выше остальных «мстителей» (Гамлета и Лаэрта), поскольку он понимает месть как способ раствориться в мире непреодолимого зла. Контраст значительный, однако «не будучи идеальным рыцарем, он является, можно сказать, наименьшим злом» [4; с. 356] – поэтому Гамлет и отдает ему свой голос в вопросе владения Данией.

Гловацкий значительно переосмысливает шекспировский сюжет. Определяющей стратегией для драматурга становится метатекстуальность (по Фатеевой) как вариация на тему претекста. Образуя «пьесу в пьесе», написанную непосредственно «поверх» классического текста, он создает

«ретроспекцию» [47; с. 57], в которой становятся очевиднее изменения, связанные с общественным сознанием, духовным миром героев и т.д.

В самом названии пьесы «Фортинбрас спился» Гловацкий рисует иной образ социума. Стилистически окрашенный глагол «спился» несет семантику непреодолимой трагедии личности, которая оказывается не в состоянии сопротивляться абсурдному миру. Используя имя Фортинбрас в названии, драматург сразу смещает акценты в сюжете трагедии Шекспира, перенося действие своей пьесы в Норвегию.

Гловацкий зеркально отражает и сюжет «Гамлета», и картину целого государства. У Шекспира в трагедии представлены все сословия нации: от королевской верхушки (король, королева, принц, министры и т.д.) до народа (матросы, могильщики). Мир Гловацкого «оборачивается своей абсурдной стороной» [58; с. 271]: вершина государства – уже мертвый король и его сыновья Мортинбрас, недалекий «интеллектуал», и пьяница Фортинбрас, королевские придворные – жестокие убийцы, а дворяне – глупые никчемные стражники. Мир оказывается вывернутым наизнанку своей жестокостью и вселенским злом, но борется с ним уже не Гамлет, а Фортинбрас.

Образ Фортинбраса значительно отличается от предшественника, и более сопоставимым оказывается с шекспировским Гамлетом, что становится заметно и на сюжетном уровне. Так, первоначально Фортинбрас становится предметом обсуждения стражников, а как самостоятельный персонаж появляется лишь в третьей сцене. Как Гамлет, резко «контрастирующий с красочными одеждами придворных» [4; с. 478], так и норвежский принц оказывается выделен среди других: «одет как положено возвращающемуся с войны принцу» [17]. На композиционном уровне сходны и зачины двух пьес, характеризующиеся встречами с Призраком, кульминация – театральное представление, развязка – отбытие Гамлета в Англию у Шекспира, у Гловацкого: встреча Фортинбраса и Гамлета на этом

корабле, и окончательная развязка – смерть Гамлета и в том, и в другом случае.

Гамлет в пьесе Гловацкого является неглавным, но самостоятельным персонажем, характер которого существенно трансформируется. Шекспировский титанический герой, «поднявший меч против моря» [6], стремившийся побороть непреодолимое зло, становится духовно слабым. Гамлет Гловацкого оказывается недостойным «оказать сопротивление», он не в состоянии справиться с обстоятельствами, а потому сдаётся. Несмотря на это Гловацким подчеркивается «склонность Гамлета к размышлениям», которая составляла в шекспировской трагедии «чуть ли не главное достоинство» [4; с. 26], однако эта поэтическая задумчивость и элегичность приобретают негативную коннотацию: «постоянно болтает сам с собой», «Если Гамлет, выходя из Эльсинора, споткнется, то сразу же возвращается в замок и в этот день уже не выходит» [17]. По замечанию Липняговой, Гамлет становится симулякром, что утверждает «иллюзорность гуманистических принципов и идеалов в современном мире» [42; с. 103]. Однако шекспировский Гамлет в пьесе Гловацкого «делится» своими качествами с датским и норвежским принцами: с безынициативным и капитулировавшим Гамлетом – интеллектуальными и высоко духовными воззрениями, а с лишенным каких-либо возвышенных идеалов и аристократического изящества Фортинбрасом желанием и способностью действовать.

Заметно переосмыслен образ Призрака. В пьесе Гловацкого Призрак отца Гамлета оказывается «подделкой, целью которой является провокация государственного раскола Дании» [35; с. 137]: «Боюсь, что эта засылка духа в Данию была глупой затеей... Ты поручишься, что Гамлет суеверен?» [17].

Антитезой ему выступает уже настоящий Дух отца Фортинбраса, выступающий как дух-«покровитель». Гловацкий следует традициям Шекспира в «очеловечивании» Призрака, однако делает это гиперболизировано, даже гротескно: о его прибытии возвещает не бой часов

и стражники, а «ужасающий вой», измученного человека, которого «бьют уже четыре часа», «допрашивая духа отца Гамлета» [17]. Дух обывляется и внешне: «За спиной Фортинбраса появляется фигура в убогом одеянии. Это дух короля, отца Фортинбраса» [17]. Если встреча шекспировского Гамлета с Призраком отца была наполнена мистикой, поэзией и производила эффект потрясения, то объединение Фортинбраса с отцом комично и абсурдно:

*Дух* (явно одерживает верх, сидит теперь на Фортинбрасе и душит его). Дорогой сынок, ты всегда был моим любимцем. Помнишь, как я катал тебя на лошади, когда ты был маленьким мальчиком?

*Фортинбрас* (хрипит). Задушишь меня [17].

В загробной жизни сохраняются прежние обиды, предъявляются старые претензии, а конфликт поколений снижен до бытовизма. Дух отца Фортинбраса и после смерти остается безжалостным тираном на престоле и в семье и продолжает декларировать жестокую мораль тоталитаризма: «Да, признаю, я тоже был жестковат. Все, что я делал, всегда было сродни тем принципам, которыми руководствуются цивилизованные страны» [17]. Деспотичность Духа после смерти модифицируется Гловацким в сумасшествие от отчаяния потери безграничной власти.

Как и Призрак Шекспира, Дух отца Фортинбраса требует от сына мести, однако мести абсолютной, не требующей отговорки, даже если цена ей – жизнь Фортинбраса. Дух не становится его покровителем, как это было у Шекспира, он по-детски обижается на отказ, иногда дерется, и, лишь один раз пытаясь предупредить сына об опасности, тут же сдается и уходит:

*Фортинбрас*. Так что я должен делать?

*Дух*. Теперь уже все равно. *Finita*.

*Фортинбрас* (умоляюще). Может, есть какой-нибудь шанс?

*Дух*. У тебя только один шанс; быть похороненным после того, как тебя убьют. Э-э-э... (Выходит, очень недовольный) [17].

Гловацкий перерабатывает и образ датского Короля. Если для шекспировского Гамлета отец – «идеал того, каким может и должен быть человек» [4; с. 134], то у Гловацкого отношение сына к отцу резко противопоставлено: «Я не мог поверить, что такой мелкий монстрик, как Клавдий, убрал такого искушенного убийцу, как мой отец» [17]. У Гловацкого нет разницы между королями – любая власть рано или поздно делает из справедливого правителя узурпатора, жесткого и циничного.

В новом контексте Гловацкий представляет Офелию. «Кроткое, покорное создание без силы сопротивления» [12; с. 200] трансформируется в независимую, но заурядную «любовницу профессора Лютера» [17] Дагни Борг – возлюбленную Фортинбраса. Для создания образа Дагни Гловацкий использует не один интертекстуальный источник. Так, появляются аллюзии на гетевскую Гретхен:

*Фортинбрас.* А потом убежала с этим фокусником.

*Дагни* (оскорбленно). Ну, уж, извините. Доктор Фауст никакой не фокусник, а известный ученый [17].

Несмотря на сопоставление с Офелией в сюжетном и идейном плане, Дагни является её полной антитезой. Любовь Офелии глубока, наполнена «самой заветной нежностью» [12; с. 207], но бесстрашна. Дагни исполнена страсти, однако Гловацкий доводит эту пылкость до натурализма, превращая ее в вульгарность и порнографический эротизм («Дагни убегает. Из-за сцены слышно хихиканье, грохот упавших тел, снова хихиканье и специфические звуки, сопровождающие половой акт» [17]). Для Офелии «любовь Гамлета – беда» [4; с. 407], для Дагни отношения с Фортинбрасом тоже приводят к трагическим последствиям, однако самоубийство заменяется жестоким убийством Дагни королевским служащим: любовь, по Гловацкому, теперь уничтожает система.

Польский драматург в своей пьесе не только переосмысляет старые образы, но и создает новые, синтезируя уже знакомых читателю персонажей. Так, главным антагонистом становится первый помощник

короля Стенборг, который социальным положением схож с шекспировским Полонием, а властолюбием с Клавдием. Однако его образ тоже гиперболизируется Гловацким за счет актуализации исключительно отрицательных черт в ущерб возможным достоинствам. В отличие от Клавдия, «эстета в злодействе» [4; с. 287], Стенборг – «тупой каратель» [35; с. 140]: его путь к власти аморален до абсурда. Его помощник Восьмиглазый, человек, который «видит все, в том числе вещи, которых не существует» [17] (на что указывает и имя героя), соединяет в себе страсть к информации Полония и бесчестие Лаэрта (не проигрывает ни одного поединка, потому что «намазывает свой меч ядом» [17]). Великие шекспировские страсти уступают место мелкому стремлению к выгоде, где каждый «винтик» уже не чувствует своей ответственности за происходящее: «все сгинет в пучине тотального, вопиющего безразличия, защита от которого только смех» [35; с. 140].

Таким образом, Гловацкий нарушает шекспировский баланс синтеза комического и трагического, доводя обе категории до абсурда и гротеска. И оказывается способным выбраться из всего абсурда лишь один герой – Фортинбрас.

Гловацкий делает Фортинбраса похожим на шекспировского Гамлета учебной в университете, ситуацией «чуждости» (Фортинбрас возвращается с поля боя и не находит себе места среди интриг королевского двора), тотальным разочарованием во всем: от друзей, которые остались на поле битвы, и семьи, где Дух деспотичного отца обеспокоен лишь мстостью за себя, а брат погибает игрушкой в руках своих же слуг, до государства с его вечными заговорами и лицемерием и жизни в целом. Однако игнорирование зла постепенно перестает в борьбу с ним: Фортинбрас по-настоящему бросает пить, пытается спасти жизнь Гамлета, в конце концов, отказывается от тоталитаристского прошлого своего отца. Он становится готовым к борьбе: «Все, что умеешь, – это болтать. Подними же задницу. Спасай свою родину. Хреновые интеллигенты.

Слишком много хотите. Полная независимость сейчас невозможна» [17], и, если не побеждает систему, то ставит ее под удар.

Гловацкий практически не использует приемы собственно интертекстуальности: в пьесе нет прямых цитат, реминисценций, более того намек на цитирование тут же обрывается:

*Гамлет.* Я думаю, быть или...

*Фортинбрас.* Знаю, знаю, мы все это слышали. Вот только тебе нельзя думать слишком долго [17].

Образы Гловацкого, разговоры героев часто «дополняются умолчанием»:

*Восьмиглазый.* У меня есть также стенограмма очень интересной беседы Гамлета с Горацио. (Подает Стернборгу листки бумаги.)

*Стернборг* (читает). «Я рад, что тебя вижу... Будь здоров... Добрый вечер... Пред очами души моей...». Что это значит?

*Восьмиглазый.* Наш человек подслушивал в очень трудных условиях: лежал в канаве с водой. Да еще эхо мешало [17].

Такой прием обнажает утрату актуальности современниками вечных проблем, их нежелание задумываться над значимым, основополагающим (вопросами жизни и смерти, чести и бесчестия, личной ответственности).

С точки зрения сценического пространства Гловацкий вслед за Шекспиром выстраивает в своей пьесе «иерархию реальностей – от наиболее условной до включающей в себя зрительный зал» [4; с. 367]. Гамлетовская «мышеловка» – центральный момент действия – у Шекспира выстраивается постепенно отдельными репликами, монологами, приездом актерской труппы и т.д. Гловацкий включает «сцену в сцене» неожиданно и для зрителя, и для главного героя. Рассчитанная на Клавдия «мышеловка» Гамлета переворачивается у Гловацкого и направляется на Фортинбраса. Инициаторами представления в его случае становятся Стернборг и Восьмиглазый с той же целью посмотреть реакцию принца,



однако убеждаются в откровенном непонимании и равнодушии Фортинбраса.

*Фортинбрас* (вскакивая, кричит с энтузиазмом). Браво, браво! У нее бесподобные сиськи, совершенно бесподобные. (Стернборгу) О чем эта пьеса?

*Стернборг*. Семейная драма.

*Фортинбрас*. Это будет шлягером. Извините, я на минуточку отойду: мне нужно сказать ей, что у нее бесподобные сиськи.

*Стернборг* (в сторону Восьмиглазому). Это полный идиот. Сделаем его королем [17].

Спектакль в пьесе Гловацкого не несет той идейной значимости, какая была в «Гамлете», однако помогает понять образ Фортинбраса с точки зрения его отношения к миру. В начале действия Фортинбрас равнодушен к творящемуся вокруг хаосу. Он не верит в убийство отца, равнодушен к смерти брата и представление для него также не несет никакого смысла. Ближе к концу пьесы читатель уже видит его решимость, однако отправной точкой его борьбы становится не спектакль.

Еще одна своеобразная «сцена в сцене» появляется в финале пьесы, где перед зрителями предстает проекция боя Гамлета и Лаэрта «в соответствии с шекспировским текстом» (по ремарке автора): «Проекция может быть (но это необязательно) выполнена с помощью видеотехники. Закулисное экранное действие сначала отражается в увеличительном зеркале, которое под определенным углом держат Стражники, а затем, пробившись сквозь дым, попадает на задник, создавая трехмерное изображение, колышущееся, будто во сне» [17]. Гловацкий соединяет «средневековую мистику и современные технологии» [35; с. 141], тем самым создавая метафорический портал между пространствами (Дания и Норвегия) и временами (Средневековье и XX век). Фортинбрас не может помешать поединку физически и осознание от бессмысленности

собственной борьбы еще больше усиливает трагическое содержание финала.

Таким образом, Гловацкий демонстрирует принципиально новый подход к трагедии Шекспира. Он пишет свою вариацию, отталкиваясь от сопоставления самим Шекспиром обоих принцев – Гамлета и Фортинбраса (убийство отцов, идея мести, право престолонаследия и т.д.). Польский драматург практически не использует конкретные интертекстуальные приемы (цитацию заменяет умолчанием, аллюзии зашифрованы), однако следует за Шекспиром в сюжетном и сценическом плане, не изменяя последовательность событий и конструируя свои игровые приемы на основе уже созданных Шекспиром («пьеса в пьесе», разрушение «четвертой стены»). На этом фоне Гловацкий приходит к иным моральным выводам. Если Шекспир в своей трагедии показывает несовместимость высоких целей, идеалов и реальной действительности, то Гловацкий, приведя к власти человека действия, дает читателям надежду на возможность борьбы с этой действительностью:

*Фортинбрас.* Но я хочу вам пообещать: пока я буду править, вы сможете говорить то, что думаете, и спокойно идти спать. И если утром вас разбудит стук в дверь, то это будет разносчик молока, а не полиция [17].

2.2 Пьеса Януша Гловацкого «Фортинбрас спился» в контексте драмы абсурда

Впервые термин «театр абсурда» ввел британский критик М. Эсслин в одноименной книге (1961 г.), определяя его как «антилитературное» движение, выраженное в «чувстве метафизического страдания и абсурдности человеческого удела» [82; с. 26]. Эсслин связывает появление «театра абсурда» с философией дадаизма, а также с традициями «абстрактной живописи, отказавшейся от “литературных” элементов в картинах» [82; с. 27].

По словам Эсслина, театр абсурда берет свое начало из античных пантомим, или «mimus», «commedia dell'arte» и шутов Шекспира. Пантомима, несмотря на наличие танцевальных, вокальных и цирковых приемов [56; с. 300], всё же опиралась на «реалистическое изображение характерных типажей» [82; с. 27], где отсутствие логики у персонажей создает ситуацию абсурда. Следующим потомком античной пантомимы становится придворный шут, характер которого ярко отображается в произведениях Шекспира, «подчинявшего клоунаду общему замыслу пьесы» [4; с. 81]. Его комические персонажи, лишённые логического мышления, прибегающие к различным силлогизмам, «свободным ассоциациям» [82; с. 28], выступают как предтеча будущим героям театра абсурда. Наконец, в художественный мир драмы абсурда проникают приемы «буффонады и импровизации» [46; с. 19] комедии дель арте.

Таким образом, игровой характер театра абсурда основан на «юморе, пародиях, стереотипах, речевых клише» [72; с. 45], а также на отсутствии причинно-следственных связей, синтезе комического и трагического, игре слов и парадоксах. «Идеи тотальной ненависти и вражды, являющихся основой социальной жизни» [58; с. 261], атомизации общества, «уничтожении всего личного, индивидуального» [59; с. 260] наследуются абсурдистами из традиции экзистенциализма. Отсутствие цели, веры, невозможность общения в силу изолированности от мира приводят авторов к «сатирической критике абсурдности жизни без понимания и осознания реальности» [82; с. 29].

Впервые театр абсурда заявил о себе в 50-х годах XX века пьесами Эжена Ионеско (1912-1994 гг.) и Самюэла Беккета (1906-1989 гг.). Однако сам Ионеско предпочел называть свои пьесы «театром насмешки», где персонажи «ни трагические, ни комические – они смешные» [30; с. 193]. Радость жизни персонажи Ионеско видели в достижении состояния отчаяния, страха «Сюрреалистический кошмар отдельного человека превращался в глобальное социальное явление» [73; с. 79], а изоляция и

конформизм только «увеличивают отчаяние и абсурдность» [82; с. 135].

В пьесах Беккета («Конец игры» 1957 г., «О прекрасные дни» 1961 г., «В ожидании Годо» 1952 г. и т.д.) неизменно повторяется мысль о невозможности и непосильности счастья. Основным принципом его творчества является переосмысление самой категории «Слово»: сюжет пьес ослаблен, диалоги, на первый взгляд, бессмысленны, персонажи инфантильны, однако разрешение конфликта в произведениях Беккета и должно происходить в точке, где нет ни сюжета, ни характеров. «Драматург остро чувствует рутину не только в старых, отживающих свой век формах, но и в едва определившихся, претендующих на абсолютную новизну системах» [23; с. 85].

Представителями «второй волны» драмы абсурда можно назвать французских авторов Артюра Адамова («Пародия» 1947 г., «Вторжение» 1949 г., «Пинг-понг» 1955 г.), нашедшего идеальный синтез поэтической формы, абсурда и трансляции политических убеждений, и Жана Жене («Балкон» 1956 г., «Негры» 1959 г., «Служанки» 1947 г.) с его «театром социального протеста» [82; с. 227]. К ним примыкают «мастер парадокса» [40; с. 255] польский драматург Славомир Мрожек («Полиция» 1958 г., «Стриптиз» 1958 г., «Танго» 1964 г.), английский писатель Гарольд Пинтер («День рождения» 1957 г., «Сторож» 1960 г.), пьесы которого наполнены мистикой, пародиями и страданиями людей, оказавшимися на краю жизни, а также испанский драматург Фернандо Аррабаль («Два палача» 1956 г., «Первое причастие» 1966 г.), противопоставивший наивную детскость своих персонажей, их стремление творить добро и жестокую реальность. Стоит упомянуть современных драматургов – по сути, третью волну – Мартина Макдонаха («Человек-подушка» 2003 г., «Череп из Коннемары» 1997 г.) и Франко Дзардо («Дни как дни» 2010 г.). Таким образом, драма абсурда – неоднородное явление, меняющееся во времени и обладающее национальной спецификой, однако опирающееся на общие константы: антитеза правильного/неправильного, истинного/ложного; общие мотивы

страха, боли, греха, ада; комическое часто возникает из гротеска и ведет к ощущению утраты реальности и ориентиров.

В 1990 году польский драматург Януш Гловацкий пишет интертекстуальную пьесу-вариацию на тему шекспировского «Гамлета» «Фортинбрас спился».

Многое в сюжетостроении, мотивном и системно-образном плане было создано Гловацким в традициях абсурдистской драмы. Так, на уровне взаимоотношений персонажей заметно влияние Ионеско: пьеса Гловацкого обнажает разрушение родственных связей, семейных ценностей, члены семьи разобщены в духовном плане (деспотичный отец, жаждущий неограниченной власти в семье и государстве, и сыновья: Мортинбрас, занимающийся исключительно переписыванием «важных» документов и Фортинбрас, глупец и пьяница, которого никто не воспринимает всерьез).

Гловацкий в полной мере разворачивает мотив зла, характерный для драмы абсурда. В пьесе польского драматурга зло встречается буквально на каждом шагу: семья Фортинбраса разрушена системой власти – отец и брат убиты. Однако и до трагедии отношений в семье как таковых не было: глава семейства – узурпатор у власти и в семье. Атмосфера зла царит повсюду: от королевского двора до прислуги, даже стражники представлены как недалекие, но жестокие «винтики» в общей системе безжалостного тупого тоталитаризма:

*Второй стражник.* Одна такая куколка пустилась на хитрость и говорит: «Не советую тебе меня брюхатить, поскольку у меня сифилис». Но я ей на это: «А характер мой знаешь?»

*Первый стражник.* И что?

*Второй стражник.* Ну и – трах!

*Первый стражник.* И был у нее сифилис?

*Второй стражник.* А как же! [17].

Мотивы «болезни, гниения» [6], бывшие в «Гамлете», гиперболизируются и натурализируются Гловацким. Однако если в трагедии

Шекспира все персонажи скрывают свое темное начало под масками добродетели, то герои Гловацкого открыто выражают все зло, являясь его апологетами.

В духе классиков авангарда, таких как Пинтер, Дюрренматт, Адамов, Гловацкий наполняет свою пьесу «атмосферой поэтического ужаса» [81; с. 80], выражающуюся в мистическом начале: появлении Духа, проекцией боя Гамлета и Лаэрта, появляющейся в результате ведьминского обряда. Однако мистика для Гловацкого становится еще одним способом абсурдизации происходящего. Вспомним, что он создает совсем иного призрака – выжившего из ума старика, дерущегося со своим сыном за отказ от абсолютной мести; финальная проекция по ремарке автора должна быть выполнена с помощью видеотехники, что еще больше абсурдирует ситуацию и сознание главного героя Фортинбраса.

Законам драматургии абсурда пьеса Гловацкого подчинена и на языковом уровне. Речь героев наполнена парадоксами, игрой слов, часто она лишена логики, нарушены причинно-следственные связи, нередко возникает «черный юмор» («Я вот ему не сочувствую только потому, что он не виновен»; «Я не люблю болтать, если меня не подслушивают. Мои мысли от этого путаются»; «Как тебе известно, я всегда был материалистом, и не думай, будто я перестал им быть только потому, что сделался духом» [17] и т.п.).

Значительно переосмыслив сюжет Шекспира, Гловацкий создает собственную систему образов, с одной стороны, зеркально отраженную шекспировской трагедии, с другой, гиперболизированную в своих самых негативных чертах. Следуя традициям драмы абсурда, каждого своего героя Гловацкий вырисовывает как тип, без какой-либо конкретной прорисовки: Дух отца Фортинбраса – тип узурпатора, брат Мортинбрас – «типичный интеллеktуал начала XVI века» [17], Стенборг – тип аморального властолюбца, Восьмиглазый – «тупой» служитель системы и т.д. Даже шекспировские титанические герои трансформируются в

типичных: Гамлет – безынициативный мечтатель, Король – тот же диктатор. В такую систему образов не вписывается лишь главный герой пьесы Гловацкого Фортинбрас – единственный персонаж, поведение которого ближе к концу становится невозможно предугадать, герой, который эволюционирует – в этом состоит принципиальное новаторство Гловацкого как представителя драматургии абсурда.

Многие исследователи часто сравнивают польского драматурга с С. Мрожеком на уровне выбора материала («созвучность» Чехову пьесы «Любовь в Крыму» Мрожека и жесткая сатира «Четвертой сестры» Гловацкого [40; с. 255]), «общих черт и мотивов» (надежды, отчуждения) [40; с. 259]). Сопоставимой Мрожеку оказывается и пьеса «Фортинбрас спился» (например, «Танго»). Оба драматурга используют, как и Ионеско в «Макбете», шекспировский сюжет, оба обращаются к проблеме выбора, схожи и главные герои. Так же, как и персонаж Мрожека Артур, Фортинбрас вырос в мире, лишенном ценностей, оба героя – революционеры, однако судьбы их прямо противоположны: если Артур от революции приходит к отчаянию и забытию в алкоголе, то Фортинбрас, наоборот, вырывается из пьяного угара и встает на путь борца.

Образ Фортинбраса схож с персонажами Ф. Аррабаля в своем наивном понимании мира, его жестокости и несправедливости. Судьба сталкивает Фортинбраса с ужасными испытаниями: норвежский принц теряет всех членов своей семьи, возлюбленную, ему не удаётся спасти Гамлета, всё окружение Фортинбраса считает его глупым и никчемным человеком. Однако главный герой Гловацкого, видя всю катастрофичность своей жизни, продолжает наслаждаться плотскими удовольствиями, не замечая трагедии. Наслаждением становится для него алкоголь как способ защиты от мира: «Если б я не пил, я никогда бы не дожил до сорока лет. А знаешь почему?.. Потому что пьяный не опасен. Пьяного обижать — грех. Пьяному каждый доверяет» [17]. Для Фортинбраса пьянство не развлечение, а маска, за которой окружающие не видят подлинных чувств

героя, его возможностей, а потому не могут ему навредить.

*Стенборг.* Должен сказать, что Фортинбрас меня сегодня покорил.

*Восьмиглазый.* Действительно, он вел себя очень симпатично.

*Стернборг.* И все эти сплетни, что он перестал пить...

*Восьмиглазый.* Чего только люди не выдумают! [17].

Однако в финале пьесы Фортинбрас снимает эту маску (бросает пить), что отличает его от героев других пьес драмы абсурда.

Фортинбрас – отверженный, одинокий, изолированный человек, который все же находит в себе силы бороться с системой и, что еще более удивительно, побеждает её. На протяжении всей пьесы он не теряет веры в добро: «хоть мир и выродился, но мы способны его изменить» [17]. В отличие от персонажей Ионеско, Беккета и др., жизнь которых бессмысленна и однообразна, Фортинбрас находит цель своего существования и старается выполнить эту цель. В финале пьесы Гловацкого уничтожается как зло (главный антагонист Стенборг, его помощник Восьмиглазый), так и добро (Гамлет, возлюбленная норвежского принца Дагни). Центром внимания становится проблема выбора Фортинбраса между двумя этими началами. В конце концов, Гловацкий демонстрирует духовную эволюцию героя, его нравственное преобразование: «Но я хочу вам пообещать: пока я буду править, вы сможете говорить то, что думаете, и спокойно идти спать. И если утром вас разбудит стук в дверь, то это будет разносчик молока, а не полиция» [17]. Возникает прямая полемика с «Макбетом» Ионеско, где социальные проблемы не могут разрешиться «со свержением конкретного узурпатора», «новый король не будет лучше предыдущего» [59; с. 260].

Таким образом, Гловацкий модифицирует трагедию в драму абсурда, переворачивая шекспировский мир за счет приемов гиперболизации, гротеска, парадокса. Усиливая мотивы зла, болезни, страха, типизируя шекспировские образы – синтезируя трагедию и абсурд, польский драматург создает новую модель поведения абсурдистского героя. Находясь в ситуации



«чуждости», скрывая свое истинное лицо под маской алкоголя и игнорируя разрушение собственного мира, герой все же находит в себе силы на борьбу. Из инфантильного персонажа Фортинбрас трансформируется в героя-борца, способного в одиночку противопоставить себя миру. Тем самым Гловацкий дает надежду на уничтожение тотальной несправедливости и жестокости государства, разрушающего все нормы нравственности и морали.

### 2.3 Шекспировский сюжет в трактовке Леонида Алексеевича Филатова

Леонид Алексеевич Филатов (1946-2003 гг.) – российский и советский деятель культуры, одаренный «разнородными талантами» [1]: актер театра на Таганке (1969-1993 гг.), киноактер («Экипаж» 1979 г., «Женщины шутят всерьез» 1981 г., «Успех» 1984 г., Забытая мелодия для флейты» 1987 г., «Город Зеро» 1988 г.), Народный артист Российской Федерации (1995 г.).

В 1970-х Филатов становится известен в театральных кругах как автор собственного жанра «дарственных пародий». Перевоплощаясь в того или иного автора и мастерски передавая его стиль, манеру речи, ключевые мотивы произведений, Филатов создает три цикла пародий:

1. Вариации на тему сказки Корнея Чуковского «Муха-цокотуха» (пародии на Булата Окуджаву, Бориса Слуцкого, Юрия Левитанского).

2. Вариации на тему мультфильма «Ну, погоди!» (пародии на Беллу Ахмадулину, Давида Самойлова, Юлию Друнину, Андрея Вознесенского).

3. Пародии «Таганка-75», посвящённых театру на Таганке (пародии на Евгения Евтушенко, Расула Гамзатова, Роберта Рождественского, Беллу Ахмадулину).

Интертекстуальность – одна из важнейших установок Филатова-литератора, еще начиная со студенческой лирики, в которой любое новое

«открытие» он приравнивал к «перечитыванию» и обновлению старых истин:

Мир, кажется, зачитан и залистан,

А все же молод. Молод все равно!

Ещё не раз любой из древних истин

В грядущем стать открытjem суждено (1966 г.)

Мир – книга, пересоздаваемая от века к веку, от гения к гению – одна из важнейших идей поколения 60-х.

В литературе Филатов впервые громко заявил о себе в 1987 году, дебютировав в журнале «Юность» со сказкой для театра «Про Федота-стрельца, удалого молодца». Особое место в его творчестве занимают пародийные пьесы-вариации на тему различных претекстов («Золушка на полчаса» (2002 г.) по сказке Ш. Перро, «Дилижанс» (2002 г.) — по мотивам новеллы Мопассана «Пышка», не такая уж сказка на темы Ганса Христиана Андерсена и Евгения Шварца «Еще раз о голом короле» (2002 г.), политическая сатира «Гамлет» (2003 г.)). Многие критики отмечали его несомненную поэтическую удачу в интерпретации известных сюжетов, определяя поэтику произведений Филатова как «затейливую и неприхотливую» [39; с. 57]. Так, в сказке «Про Федота-стрельца, удалого молодца» классический фольклорный сюжет разворачивается демократической стороной: человек труда побеждает алчно-абсурдную систему власти. В «Лисистрате» антивоенная тема первоисточника соседствует с горькой иронией на тему некрасовской женщины, останавливающей на скаку коня и входящей в горящую избу, но обреченной на несчастную и тяжелую судьбу. Однако, например, А. Бурьяк, который сам определяет цель своего творчества как «провокацию толковых критиков» [13], усматривали в его творчестве «не пошловатость даже, а вполне состоявшуюся пошлость» [13]. Сам Филатов называл свои произведения «вечными сюжетами на злобу дня» [28], не претендуя на признание и всемирную славу: «Думаю, надо быть скромнее,

хотя слово «надо», пожалуй, здесь звучит риторически, ибо скромность, как и талант, не внедришь, если ее нет» [28].

В 2003 году в составе авторского сборника «Дилижанс» Филатов выпускает одноактную пьесу-пародию «Гамлет», где действие составляют две повествовательных части: диалог Гамлета и Тени его отца (своего рода политическое завещание одного политика – другому) и диалог Гамлета и Горацио (размышления принца, получившего в наследство разваливающуюся страну, о том, какой путь политического развития предпочесть).

В отличие от остальных интертекстуальных пьес филатовский «Гамлет» имеет остро политический характер и, по сути, представляет собой, с одной стороны, политическую сатиру, с другой, пародию, как проявление гипертекста.

Сатира – один из древнейших жанров, появившийся во втором тысячелетии до нашей эры и представленный известными древнегреческими и римскими авторами-сатириками Мениппом, Аристофаном, Горацием, Ювеналом, Квинтилианом. Однако с течением времени сатира перестает быть отдельным литературным жанром, и вопрос о месте и значении сатиры в литературном контексте до сих пор остается открытым.

Так, П. Пави в «Словаре театра» определяет сатиру как одно из средств создания комического, наряду с иронией создающее «впечатление холодности и интеллектуальности» [49; с. 389]. Венгерский исследователь Иштван Месарош в своей книге «Сатира и действительность» не связывает сатиру с жанровой категорией, а воспринимает её как «нечто более общее. Это проблема, присущая всему искусству» [11; с. 168]. Отечественный исследователь Л.А. Плоткин, в свою очередь, также подчеркивает внежанровую природу сатиры: «Она существует и в эпосе, и в лирике, и в драме. Роман, повесть, рассказ, пьеса — любой из этих жанров может быть использован в сатирических целях» [51; с. 27].

С иной позиции рассматривает сатиру советский литературовед Л.И. Тимофеев, характеризуя ее как «особый литературный род» [60; с. 347]. Вслед за ним отечественный критик Ю.Б. Борев отмечает особое значение сатиры с характерными для каждой художественной эпохи «неповторимыми принципами и высшими исходными точками сатирической критики мира» [11; с. 200]. Так, в античной литературе сатира выступает как личное отношение художника к какому-либо явлению, то есть писатель руководствуется лишь своим непосредственным впечатлением («Война мышей и лягушек»). Римский поэт-сатирик Ювенал внес в сатиру принцип отражения целесообразности миропорядка; сатира эпохи Возрождения ставила человека как меру всех вещей (М. де Сервантес «Дон Кихот», Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»); в эпоху Просвещения она становится наиболее гиперболизированной (Дж. Свифт «Путешествие Гулливера»); сатира романтиков стала отражением «неблагополучного состояния мира» (Г. Гейне) [11; с. 195]; реализм делает её типизированной; модернизм создает «асатиру» [11; с. 201] – насмешку над идеалами с точки зрения эгоцентричной личности (В. Маяковский).

В настоящей работе сатира рассматривается как особый литературный жанр, характеризующийся «обличением текущей действительности» [80] за счет различных приемов преувеличения и заострения: иронии, сарказма, гиперболы, гротеска, аллегии и т.п.

Важной особенностью сатирического мышления является охват существенных общественных явлений и выражение отношения к ним. На протяжении всего своего исторического развития сатира неразрывно связана с обществом, социумом. Сатира – острая общественная критика, рассчитанная на организацию и определенное ориентирование общественного мнения. Неудивительно поэтому, что сатира стала одним из инструментов политической борьбы, таким образом, образуя особый «поджанр» политической сатиры.

Еще немецкий философ Фридрих Шиллер в своем трактате «Наивная и сентиментальная поэзия» писал, что в сатире «противопоставляется идеал неудовлетворяющей нас действительности» [76; с. 276], то есть несогласие населения со сложившейся политической и общественной ситуацией выражается не в прямой открытой критике, а в «язвительной насмешке» [24; с. 1197].

В ходе исторического развития возрастает демократическая роль сатиры. Особенно расцвета жанр политической сатиры добивается в переломные моменты истории, в период падения прежней системы ценностей. В этом плане особенно показателен весь XX век и, в особенности для России, рубеж XX-XXI веков. В общественно-политической структуре мира никогда не было «такого размаха колебаний от анархии к тоталитаризму, от ограниченного буржуазного демократизма к откровенно фашистским формам государственности, от бюрократизма к народовластию» [11; с. 205]. Поэтому авторы модернистской политической сатиры часто заменяют рациональное иррациональным (Э. Ионеско «Носорог» 1965), мир рассматривают в трагикомическом ключе (Ф. Дюрренматт «Физики» 1961), а также активно работают с интертекстом, гиперболизируя политические мотивы в классических текстах и исследуя идеологические вопросы претекстов (Х. Мюллер «Макбет» 1971, Криста Вольф «Медея» 1996, Л.А. Филатов «Гамлет» 2003).

Филатов совершенно по-новому переосмысливает шекспировскую трагедию, гиперболизируя и заостряя шекспировскую политическую линию борьбы за власть правителей, стоящих на разных политических и гуманистических позициях в претексте. Через узнаваемые события и конфликты Филатов отражает современную политическую ситуацию, процессы, происходящие в постсоветском пространстве. Поэтому весь остальной сюжет «Гамлета» становится лишним, и остается главная концептуальная часть: разговор Гамлета с отцом, столкновение старого и

нового, историческое порубежье как центральное смысловое ядро шекспировской трагедии.

В средневековом сознании смена власти – катастрофическая ситуация. Смерть короля разрушает «богоустановленную иерархию» [20; с. 271]. Время, измеряемое царствованием правителя (елизаветинская эпоха, эдвардианская, екатерининская и т.д.), прерывается и рушится, междуцарствие наделяется мистическими смыслами пробуждающегося хаоса. На таком фоне разворачивается действие практически всех трагедий Шекспира и современность как новое междуцарствие актуализируется в филатовской «одноактовке» с присущим интертекстуальной пьесе дуализмом: сходство времен становится как объектом серьезного осмысления, так и снижения, игры, пародирования.

В данном случае мы понимаем пародию не как жанр литературно-художественной имитации, а как гипертекстуальный прием (по классификации Фатеевой), который в качестве «подсобных средств» [69; с. 199] использует остальные интертекстуальные приемы: аллюзии, цитации, пересказ и т.п. В этом плане, по словам Ю.Н. Тынянова, классический текст – «удобный знак литературности, знак прикрепления к литературе» [67; с. 127]. Благодаря оперированию сразу двумя семантическими системами, даваемыми на одном знаке, пародия производит эффект «подмалевки» (термин Гейне) – «необходимое условие юмора» [67; с. 128]. Благодаря смещению языковых планов, бывшее серьезным в претексте становится смешным в новом варианте, «высокое – низким» [69; с. 200]. В итоге, изображая какую-либо черту претекста в каждом элементе нового текста, автор создает «третий план» [69; с. 201] пародии, который формирует интертекстуальную игру с использованием различных интертекстуальных приемов.

Таким образом, исследуя теоретические аспекты модификации жанра политической сатиры и гипертекстуальное строение текста, мы приходим к выводу, что пьеса Филатова представляет собой особую

жанровую модификацию – политической пародии, которая соединяет в себе черты политической сатиры (завуалированное выражение своей политической позиции, акцент на политической линии претекста) и пародии (интертекстуальные приемы, указывающие на конкретное время, события и исторических личностей).

Так, первым очевидным интертекстуальным элементом становится название филатовской пьесы, совпадающее с претекстом. Такое решение дает автору возможность использовать авторитет претекста, опереться на отношение русского общества к шекспировскому герою, которое находило в нем «то образец для подражания, символ духовного совершенства, то отражение своих душевных болезней, своего бессилия, своей неспособности к действию» [6].

В пьесе участвуют три героя, которым Филатов дает имена предшественников: Гораций, Гамлет и Тень отца Гамлета, сохраняя внешнюю атрибутику интертекстуальности. Однако образы значительно переосмысливаются.

Шекспир был новатором: он создал принципиально нового морального персонажа – призрака, выступавшего важнейшим элементов многих его пьес («Ричард III», «Макбет», «Юлий Цезарь»). Его Призрак становится необходимым, хотя и трагическим, «элементом мировой гармонии, невозможной без обличения и покаяния злодея и исправления династийной истории» [36; с. 145]. Шекспир первый очеловечил своего Призрака, придал ему высокую степень идейной значимости, не бывавшей у предшественников. Шекспировское привидение – это одновременно и «воплощение горестного предчувствия», и инструмент «божественного правосудия» [54; с. 105].

Филатов значительно снижает образ Призрака. С первых строк появляется сатирически, даже гротескно созданная им Тень отца Гамлета:

*Гораций*

(вглядываясь в темень)

Поверьте, Принц, – уже который день я  
Отсюда вижу, как вокруг дворца  
Нетрезвое гуляет привиденье,  
Дух Вашего великого отца!.. [70].

Шекспировский призрак, который «смотрел с тоской, чем с гневом» [75], в «полном оружьи» [75] в филатовской интерпретации представляет собой комическую фигуру криминального авторитета, некогда обладавшего безграничной властью и отчаянно страдающего по ее потери. Более того, в образе проявляются черты политической пародии, появляются жесты и фразы, адресующие читателя-современника к портрету конкретного правителя, тенденциозно осмысленного автором в негативном, остросатирическом ключе – подробнее мы будем говорить об этом ниже.

Другой и Гамлет. Герой Шекспира изначально идеализирует мир, верит в отца, семью, страну, дружбу. Если в пьесе Шекспира он жаждал встречи со своим покойным отцом («И если примет вновь отцовский образ, Я с ним заговорю, хотя бы ад, Восстав, зажал мне рот [75]), то филатовский Гамлет раздосадован неожиданным появлением Призрака, и даже напуган:

*Гамлет*

(артачится)

Нельзя ли, – чтоб не ночью, не внезапно?...[70].

Внутреннее содержание обеих персонажей значительно отличается от шекспировской пьесы. Филатов, взявший за основу диалог сына с отцом, исключает из него семейно-нравственную мысль, оставляя при этом лишь политическое содержание. Из-за этого меняются и отношения между персонажами. Тень отца уже не духовный покровитель для сына, а идеологический противник, стремившийся «свой курс навязать» [Филатов]. Из справедливого властителя, любящего супруга и отца он трансформируется Филатовым в тирана, чувствующего безграничную



власть над государством и собственным сыном. Родственные связи полностью утрачиваются, и Тень забывает даже предназначение сына:

*Тень* (ядовито) А ты как думал, скромник?..

Все сыновья обязаны отцам!..

Ты ж мой наемник... тьфу ты черт... приемник...[70].

Благоговение и любовь шекспировского Гамлета сменяется страхом и утомлением от встречи с отцом. Филатов намеренно лишает встречи Гамлета и Тени мистической и христианской составляющей, важной у Шекспира. Поэтому шокирующая и пугающая завязка трагедии уступает место бытовому собранию, от того и появляется канцеляристская интонация:

*Гораций*

(меняет интонацию)

Король, Вы нас не примете ли?..[70].

Сходный итог – осознание безысходности ситуации, необходимости действовать. У Шекспира – в силу осознания зла, воплощенного в мире придворных (Клавдии, Розенкранце с Гильденстерном, Полонии – людей, стоящих рядом с властью и пытающихся использовать ее, искажая её смысл), у Филатова – в силу движения времени и исторической неизбежности, получив власть, принц либо будет поглощен и поработчен ею, либо найдет свой путь.

Несмотря на то, что основным интертекстуальным источником является «Гамлет», текст Шекспира практически не используется Филатовым, зато он наполнен неатрибутированными цитатами российских политиков переломной эпохи. На этом уровне пьеса Филатова воспринимается как пародия на российскую ситуацию рубежа веков. В канун нового 2000 года Б.Н. Ельцин сделал официальное заявление о передачи полномочий Президента Российской Федерации В.В. Путину, на тот момент занимавшего должность председателя Правительства. Именно

этот важный и поворотный эпизод в истории России и отразил в своем произведении Филатов.

Так, слова Тени о сохранении положения своих соратников «олигархов» создают новый интертекстуальный пласт, состоящий из слов политических лидеров страны:

*Тень*

Мне жаловались... эти... олигархи...

Ну что ты, понимаешь, к ним пристал?..

Они – народ весьма, конечно, гадкий, --

Но я бы их замачивать не стал!..

*Гамлет*

(корректно)

Замечу Вам без умысла я злого,

Хоть и не мне Вас грамоте учить...

Замачивать – неправильное слово,

А правильное было бы – мочить!.. [70].

Неоднократно повторяемые слова «мочить» и словесная игра «замачивать» - цитата В.В. Путина, отнесенная к террористам, прозвучавшая в 1999 году на пресс-конференции перед журналистами: «Значит, вы уж меня извините, в туалете поймаем, мы и в сортире их замочим, в конце концов» [55]. Личность Путина угадывается в образе Гамлета и в ряде других цитат: «Буду краток», «Я был предельно краток» [70]. Филатов использует биографический контекст: на единственную дословную цитату из шекспировской трагедии «То be or not to be?!» [70], Гамлет отвечает: «Я в юности немецкий изучал» [70] (известно, что Путин в совершенстве владеет немецким языком после командировки в Дрезден в качестве подполковника КГБ).

С помощью приемов собственно интертекстуальности легко узнается и образ первого президента России Б.Н. Ельцина, с его «хрестоматийным» «Понимаешь». Правда, этот образ устойчиво попадает в поле авторской

критики: «Семья меня любовно кличет: папа, А в самых крайних случаях: пахан!..» [70]. Таким образом, герои Филатова – современники, условно помещенные во внешние обстоятельства и среду шекспировской трагедии.

Цитация в тексте выполняет не только функцию опознания, но и характеристики персонажей, прототипами которых выступают бывший и нынешний президенты. Так, в речи Тени отца Гамлета часто встречаются жаргонизмы («пахан», «Шта-а»), стилистически окрашенные слова («народ гадкий», «растяпа»), сарказм. Все эти приемы указывают на бескультурие персонажа, связь с криминалом, что, по мысли Филатова, применимо и к Ельцину. Речь Гамлета более корректна и грамотна, она наполнена поговорками и фразеологизмами: «Глаз выколи – такая темнота!..», «Ведь старый дух дороже новых двух!..» [70]. Гамлет более смекалист, он способен корректно уйти от ответа, умолчать и т.п. Гамлет – другой тип героя, по сравнению с Тенью. Их различие между собой еще более усиливается.

По Филатову, путь к власти Тени отца Гамлета – путь сохранения собственного авторитета и памяти жителей о прежнем правителе, без заботы о благополучии граждан, и взаимпокрывательства своих соратников. Так, первой претензией Тени отца Гамлета становится забвение современниками персоны своего правителя:

*Тень*

(ехидно)

Я побывал в одном дворцовом зале...

С фонариком полазал в темноте....

Гляжу, а все мои портреты сняли!..<...>

Я – так и быть! – обиду пересилю...

Мой век еще вернется, дайте срок!..[70].

Вместо просьбы мести, приказом филатовского Призрака становится покрывательство олигархических кланов.

Призрак Филатова – аморальный и лживый служитель политической системы, способный ради собственного благополучия забыть об истинной цели властителя. По мнению автора, такой правитель оказывается не в состоянии изменить положение распадающейся страны, однако появляется новый, который вселяет надежду.

Гамлет Филатова вслед за своим предшественником тоже стоит на пути выбора. Однако если у Шекспира выбор заключался в принятии мести, то у филатовского Гамлета задача более масштабная и несущая более значимые последствия: выбор исторического пути своей страны:

*Гамлет*

Одни хотят в стране либерализма,  
Другим нужна железная рука...[70].

Философский вопрос Гамлета «Быть или не быть» предстает в новом ключе: выборе между диктатурой и демократией. Новый Гамлет оказывается под прессом давления отца, «требующего неизменности хрупкого порядка» [36; с. 146], общества и собственной совести – одного из основного мотива сатиры в целом. Однако, если перед новым человеком в истории России уже встал выбор, требующий перемен, которых сторонился предыдущий правитель, то для разрушающейся страны, по Филатову, это уже надежда на нормализацию общественной ситуации, поэтому выбор Гамлета так важен в историческом контексте.

Таким образом, Филатов создает два интертекстуальных пласта: внешний – шекспировская трагедия, внутренний – российские реалии рубежа веков. При этом автор не ставит перед собой цели завуалировать внутренний пласт, напротив, в какой-то момент обнаруживается, что речь «уже не метафорически, а публицистически» [36; с. 148] идет о России:

*Тень.* Ведь я ж тебя просил беречь Россию!..

*Гамлет* (осторожно поправляет). Беречь просили – Данию!

*Тень* (издевательски). Сберег?... [70].

Филатов смешивает языковые планы: высокую лексику и разговорные выражения, тем самым увеличивая степень стилевой разницы с оригиналом.

Третий персонаж, который включен в филатовскую пьесу – бездейственный герой трагедии Шекспира Горацио. Горацио шекспировской трагедии служит драматургу для «выявления идеала человека» [4; с. 540], несклонного верить в фатум, а объясняя все явления их рациональной природой. В претексте Горацио выступает как близкий и единственный друг датского принца, который готов сам выпить яд, чтобы остаться с ним до конца. В пьесе Филатова Гораций – «дворцовый ветеран» [70], он выполняет функцию ближайшего советника Гамлета. Вслед за шекспировским героем Гораций так же рассудителен и эрудирован: именно он вспоминает строки из трагедии Шекспира. Однако важно отметить то, что Филатов меняет имя героя: не Горацио, а Гораций. Вспомним, что Гораций – древнеримский поэт, чье творчество пришлось на рубеж веков и правление нового режима Октавиана Августа, того самого, который превратил Рим в великую империю. Горацию предлагали должность личного секретаря императора, однако тот отказался. Таким образом, выстраивается логичная параллель: Гораций – Горацио, Октавиан – Гамлет. По мысли Филатова, Гамлет-Путин – та последняя надежда для практически рухнувшего российского государства, оказавшийся, однако перед сложным историческим выбором, осуществление которого определить путь и судьбу страны. Только он в силах исправить ошибки предыдущих правителей и вывести страну на новый уровень. Важно, что Гораций Филатова в конце концов оставляет главный выбор исторической судьбы государства за Гамлетом, таким образом, вверяя ему ответственность за будущее России.

Таким образом, Филатов представляет мир Шекспира в качестве политической арены постсоветского пространства, на которой разворачивается борьба старого и нового режима. Далекое не центральный

политический мотив шекспировской трагедии гиперболизируется Филатовым в отдельную жанровую категорию. Используя в основном приемы собственно интертекстуальности (цитаты, аллюзии), образуя таким образом конструкцию «текст в тексте», Филатов совмещает пласт трагедии Шекспира с современными (на тот момент) российскими реалиями. Политическая пародия направлена не только на «Гамлета», но в большей степени на политическую ситуацию России, остающейся сложной и неоднозначной до сих пор. Трагедия личности и нравственного выбора, заявленная у Шекспира, трансформируется в трагедию личности и такого выбора под гнетом государственной системы, итогом которого разрешится судьба целого государства.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

XX век – эпоха экзистенциального поиска человеком его места в искусстве, истории и мире. Отказ от традиционной системы ценностей привел к поиску новых форм искусства в целом и литературы в частности. Так, важной категорией в философском и литературоведческом смыслах становится интертекстуальность.

Интертекст – один из основных способов построения текста XX и XXI веков. Диалог современных авторов с классическими произведениями имеет разный характер: кто-то спорит с авторитетами предыдущих лет, другие ссылаются на прошлое с положительной оценкой, реабилитируя тем самым традиционную систему ценностей, но все авторы в той или иной степени создают новые смыслы, образы и мотивы.

В ходе исследования нами было обнаружено, что одним из самых значительных и популярных интертекстуальных источников в XX веке становится английский драматург У. Шекспир, а центральным претекстом выступает трагедия «Гамлет».

Отталкиваясь от классических исследований интертекста (Бахтина, Кристевой, Барта и Дэррида), в теоретической части нашей работы мы подробнее останавливаемся на классификации разных типов взаимодействия текстов Женетта и даем развернутую классификацию интертекстуальных приемов, предложенной Фатеевой. Опираясь на перечисленные исследования, мы выявили, что современные драматурги по-разному полемизируют с Шекспиром. Исследуя в практической части работы пьесы Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», Януша Гловацкого «Фортинбрас спился» и Л.А. Филатова «Гамлет», мы выявили общие закономерности диалога с классиком, а также специфику этого диалога у каждого драматурга.

Общим для всех трех пьес становится трансформация главного героя трагедии Гамлета. Он либо отходит на второй план, а его место занимают

бывшие второстепенными персонажи Шекспира (у Стоппарда – Розенкранц и Гильденстерн, у Гловацкого – Фортинбрас), либо сам образ значительно упрощается и все действие шекспировской трагедии переосмысливается в пародийном ключе (Филатов). Персонаж Гамлета в той или иной степени фигурирует во всех трех пьесах, однако великие страсти предшественника уже не занимают его душу и разум. Гамлету Стоппарда наплевать на судьбу Розенкранца и Гильденстерна, он становится незаинтересованным в преобразовании мира. Датский принц Гловацкого тоже отказывается от борьбы с несправедливостью. Перед филатовским Гамлетом стоит уже не тот философски-нравственный выбор путей добра и зла, а выбор исторического пути всей страны, но не отдельно взятого человека.

Гловацкий и Стоппард используют схожие приемы собственно интертекстуальности: цитацию и аллюзии (у Стоппарда прямые с авторскими вставками, у Гловацкого зашифрованные), а также метатекстуальность, таким образом создавая свою вариацию шекспировского сюжета, при этом вскрывая новые смыслы и идеи. Филатов тоже использует цитацию и аллюзии, однако они действуют на раскрытие пародийной составляющей пьесы (цитаты видоизменяются под речь российских политиков, аллюзии Шекспира совмещаются с аллюзиями на постсоветскую действительность).

Всем трем пьесам характерно снижение трагического пафоса путем нарушения шекспировского баланса трагического и комического. Мир Шекспира трансформируется Стоппардом в абсурдистский (благодаря синтезу шекспировского и беккетовского интертекстуального пласта), Гловацким в абсурдно-гротескный (гротеск, гипербола, парадокс – приемы фарса и абсурдистской драмы), Филатовым в политически-пародийный (пародия как жанр и гипертекстовый прием). Такие перевороты в сюжетно-образном плане имеют социальный характер, трагический пафос трансформируется современными драматургами в социально-



политический. На первый план выдвигаются проблемы тоталитаризма государства, борьбы человека и системы, а философский выбор Гамлета модифицируется в выбор политической программы.

Специфика каждого драматурга определяется выбором жанра. В нашем исследовании мы исходим из того, что жанр в литературоведении – особая категория, объединяющая формальный уровень текста, хронотоп, ведущий пафос, тематику и проблематику произведения. Определение жанра важно, в первую очередь, чтобы понять смысл произведения, благодаря заложенным в него жанровым компонентам. Он выступает в качестве содержательно-формального ориентира для воплощения авторского замысла. В теоретической части работы мы выявили, что драматургические жанры, которые часто видоизменялись на протяжении своего существования, в XX веке особенно трансформируются и приобретают новые черты и тенденции, такие как:

1. Отсутствие трагедии в чистом виде.
2. Преобладание жанра комедии.
3. Стирание границ между трагическим и комическим и другими категориями.
4. Изменение внутреннего и внешнего конфликта пьес в сторону противостояния человека и мира.
5. Общая идея для трагедии, комедии и драмы: обесценивание человеческой жизни, бессмысленность существования, поиск путей выхода из состояния экзистенциального кризиса личности.

Жанровая трансформация классического произведения современными авторами тоже является проявлением диалога литератур, благодаря которому раскрываются новые идеи и смыслы. Так, чтобы акцентировать внимание читателя на судьбе нового маленького человека, Стоппард трансформирует трагедию Шекспира в мета драму. Путем включения мета драматических мотивов (игра, двойничество, повторяемость и т.п), театральных и интертекстуальных приемов Стоппард

модифицирует противостояние титанических героев с общемировым злом в личную трагедию маленьких людей (Розенкранца и Гильденстерна), соглашающихся на свое поражение.

Гловацкий создает свою вариацию на тему «Гамлета» в традициях театра абсурда (мотивы зла, болезни, страха; синтез комического и ужасного; приемы гиперболизации, гротеска, парадокса). На этом фоне Гловацкий приходит к иным моральным выводам. Новаторски меняя абсурдистского героя и ставя его в ситуацию шекспировской трагедии, польский драматург дает читателям надежду на борьбу со всепоглощающим злом, заключенным, по мысли Гловацкого, в политической системе тоталитаризма.

Наконец, Филатов более всех меняет содержание «Гамлета», взяв за основу политический мотив шекспировской трагедии и развернув его в отдельную жанровую модификацию – политическую пародию. Акцент из трагедии личности и нравственного выбора смещен в сторону выбора государственной системы на фоне политической ситуации постсоветского пространства.

Исследовав пьесы на интертекстуальном и жанровом уровнях и сравнив их, мы пришли к выводу, что шекспировская трагедия «Гамлет» несмотря на свою популярность и актуальность значительно переосмысливается современными авторами в сторону социальных и политических проблем.

В нашей работе обращение к шекспировскому интертексту в контексте школьного изучения английского драматурга служит мостом к современной литературе, драматургии. Мы опирались на методические рекомендации В.Я. Коровиной, Т.Ф. Курдюмовой, В.Г. Маранцмана, Т.В. Рыжковой и Г.И. Беленького, которые предлагают изучение трагедии Шекспира в 9 классе, и Н.П. Михальской, рекомендующей изучение «Гамлета» в 10 классе. Шекспировский интертекст во всех школьных программах рассматривается лишь в контексте творчества Б. Пастернака

(стихотворение «Гамлет») и на этом ограничивается. На наш взгляд, обращение к интертекстуальным произведениям современной литературы решает сразу несколько задач: во-первых, такой экскурс необходим для целостного изучения трагедии, во-вторых, учитель может показать детям новые пути анализа произведения (интертекстуальный анализ), в-третьих, такой обзор способен привить интерес школьников не только к творчеству Шекспира, но и к современной литературе.

Практическая значимость настоящей работы заключается в том, что нами был создан конспект заключительного урока по изучению трагедии Шекспира «Гамлет» в 10 классе «Гамлетовские сюжеты в современной литературе», целью которого является демонстрация учащимся актуальности творчества Шекспира и его трагедии «Гамлет» в современной литературе. Данный конспект может быть полезен в школе в контексте изучения творчества Шекспира, а также на различных факультативных курсах по зарубежной и современной литературе.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. 70 лет со дня рождения Леонида Филатова // РоссияК : [сайт]. – 2016. – URL: [https://tvkultura.ru/article/show/article\\_id/161234/](https://tvkultura.ru/article/show/article_id/161234/) (дата обращения: 12.04.2020).
2. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – Москва : Наука, 1986. – 378 с.
3. Аникст А. Оскар Уайльд и его драматургия / А. Аникст. – Москва : Искусство, 1960. – 75 с.
4. Аникст А. Шекспир В. Собр. Соч. в 8 тт. Т. 2. Послесловие к «Гамлету» / под ред. А. Аникста. – Москва : Искусство, 1960. – 640 с.
5. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – Москва : Просвет, 1993. – 616 с. – ISBN: 978-5-458-48927-0.
6. Бартошевич А. В. Шекспир. Англия. XX век: Для кого написан «Гамлет»? / А. В. Бартошевич // Уильям Шекспир – материалы о жизни и творчестве : [сайт]. – 2020. – URL: <http://www.w-shakespeare.ru/library/shekspir-angliya-xx-vek1.html> (дата обращения: 13.02.2020).
7. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – Москва : [б. и.], 1975. – 502 с.
8. Беккет С. В ожидании Годо / С. Беккет ; пер. Н. О. Хотинская. – Москва : Текст, 2019. – 288 с. – ISBN: 978-5-7516-0715-9.
9. Белинский В. Г. Горе от ума / В. Г. Белинский // Электронная библиотека Алексея Комарова : [сайт]. – 2004. – URL: <https://ilibrary.ru/text/1007/index.html> (дата обращения: 10.01.2019).
10. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли ; пер. с англ. В. Воронина ; послесл. Д. Урнова. – Москва : Искусство, 1978. – 368 с.
11. Борев Ю. Комическое / Ю. Борев. – Москва : Искусство, 1970. – 275 с.

12. Брандес Г. Шекспир. Жизнь и произведения / Г. Брандес. – Москва : Алгоритм, 1997. – 755 с.
13. Бурьяк А. В. Леонид Филатов как литературный пошляк, творчески переплавлявший тоску по мужской полноценности / А. В. Бурьяк // Книголюб : [сайт]. – 2015. – URL: <https://knigilub.ru/new/proizv/31224.html> (дата обращения: 29.03.2020).
14. Гайдин Б. Н. Неошекспиризация / Б. Н. Гайдин // Знание. Понимание. Умение. – 2014. – № 4. – С. 345–354.
15. Гловацкий Я. Из головы / Я. Гловацкий. – Москва : Новое литературное обозрение, 2007. – 432 с.
16. Гловацкий Я. Фельетоны – Читая Шекспира / Я. Гловацкий // Иностранная литература. – 2014. – №8. – С. 24-26.
17. Гловацкий Я. Фортинбрас спился / Я. Гловацкий // Электронная библиотека Litmir.ru : [сайт]. – 2018. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=553050&p> (дата обращения: 19.03.2019).
18. Голованов И. А. Категория комического в драматургии и публицистике А. Платонова 1920-1930-х годов / И. А. Голованов // сб. статей научно-исследовательской лаборатории «Трансформации жанров в литературе и фольклоре». – Челябинск : Энциклопедия. – 2013. – №5 – С. 127–138.
19. Головченко И. Ф. Литературное путешествие : проблема жанра / И. Ф. Головченко // Вестник ТвГУ. – 2017. – № 1. – С. 32–38.
20. Гуревич А. Я. «Верх» и «низ»: средневековый гротеск / А. Я. Гуревич // Проблемы средневековой народной культуры. – Москва : Искусство, 1981. – 342 с.
21. Гурштейн А. Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 8 Плеханов / А. Гурштейн. – Москва : Сов. Энцикл., 1934. – 730 с.
22. Деррида Ж. Опыт деконструкции / Ж. Деррида. – Новосибирск : Краус ико, 2002. – 301 с. – ISBN: 978-5-8291-0896-0.

23. Доценко Е. Г. Завершая год Шекспира: Шекспировские сценарии Тома Стоппарда / Е. Г. Доценко // Филологический класс. – 2016. – № 4 (46). – С. 89–93.
24. Ермаков Ю. А. Политическая сатира и общественные проблемы России / Ю. А. Ермаков, В. В. Коростелева // Материалы XXII Международной конференции памяти профессора Л. Н. Когана «Культура, личность, общество в современном мире: методология, опыт эмпирического исследования». – Екатеринбург : УрФУ, 2019. – С. 1194–1205.
25. Женетт Ж. Фигуры: Работы по поэтике. В 2 т. Т. 2 Палимпсесты: Литература во второй степени / Ж. Женетт. – Москва : [б. и.], 1998. – 472 с. – ISBN 5-8242-0064-5.
26. Жирмунский В. М. Введение в литературоведение : Курс лекций / В. М. Жирмунский. – Москва : [б. и.], 2004. – 356 с. – ISBN: 5-354-00878-6.
27. Журчева Т. В. Трагикомедия: истоки и эволюция (к постановке проблемы) / Т. В. Журчева // Культура и текст (Алтайский государственный педагогический университет). – 2001. – № 6. – С. 155–163.
28. И год как день / сост. В. Вестерман. – Москва : ЭКСМО-Пресс, 2000. – 576 с. – ISBN: 5-04-005375-4.
29. Ильин И. И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. И. Ильин. – Москва : Интрада, 1996. – 134 с.
30. Ионеско Э. Есть ли будущее у театра абсурда? ; выступление на коллоквиуме «Конец абсурда?» : сб. статей публикаций / Э. Ионеско. – Санкт-Петербург : [б. и.], 2005. – 342 с.
31. Клейн Л. Том Стоппард: «Перед просмотром моих пьес никаких книг читать не надо!» / Л. Клейн // Полит.ру : [сайт]. – 2006. – URL: <https://polit.ru/article/2006/12/04/stoppard/> (дата обращения: 08.04.2020).

32. Климова Н. Л. Драматургия Тома Стоппарда «Шекспировские» пьесы-парафразы / Н. Л. Климова // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2007. – №3(2). – С. 26–30.

33. Кожин В. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк / В. Кожин // Литература средних веков и возрождения : [сайт]. – 2000. – URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/kozhinov-proishozhdenie-romana/index.htm> (дата обращения 27.03.2020).

34. Корман Б. О. Целостность литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов / Б. О. Корман // Избранные труды. Теория литературы. – Ижевск : [б. и.], 2006. – 435 с. – ISBN: 9-78-590452-4.

35. Красилова Л. В. Парадокс и абсурд в сюжете об интригах датского двора / Л. В. Красилова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сборник статей VII Международной научной конференции молодых ученых – Екатеринбург : УМЦ-УПИ. – 2018. – С. 135–142.

36. Красилова Л. В. Распад смертного образа в гамлетовских текстах конца XX века / Л. В. Красилова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века : сборник статей IX Международной научной конференции молодых ученых – Екатеринбург : УМЦ-УПИ. – 2020. – С. 143–154.

37. Краснова Т. И. Другой голос: анализ газетного дискурса русского зарубежья, 1917-1920(22) гг. / Т.И. Краснова. – Санкт-Петербург : Северная звезда, 2011. – 588 с. – ISBN 978-5-905042-21-8.

38. Кристева Ю. Семиотика / Ю. Кристева. – Москва : МГУ. – 1991. – 435 с.

39. Лавлинский Л. Комический грим сказки / Л. Лавлинский // Литературное обозрение. – 1988. – №4. – С. 56–58.

40. Лаппо И. Россия в зеркале современной польской драматургии / И. Лаппо // Балтийский филологический курьер. – 2003. – № 2. – С. 253–261.

41. Лейдерман Н. Л. Теория жанра / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург : Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник», 2010. – 900 с. – ISBN 978-5-7595-9945-3.
42. 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. – № 12. – С. 100–103.
43. Лукина М. Ю. К вопросу о переосмыслении творчества В. Шекспира / М. Ю. Лукина // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. – 2016. – № 3 (15). – С. 56–65.
44. Луков В. А. От шекспиризма к неошекспиризму: развитие культурной тенденции в XX веке / В. А. Луков // Шекспировские штудии XVI : Шекспир : текст и контекст : сб. науч. трудов / отв. ред. Н. В. Захаров, В. А. Луков. – Москва : Изд-во Моск. гуманитар. ун-та. – 2010. – С. 7–17.
45. Мальцев Л. А. Специфика образа «польского Гамлета» в романах С. Жеромского «Бездомные» и Я.Ивашкевича «Красные щиты»/ Л. А. Мальцев, Д. Б. Смирнова // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2017. – № 3. – С.53–58;
46. Молодцова М. М. Комедия дель арте (История и современная судьба) / М. М. Молодцова. – Ленинград : [б. и.], 1990. – 219 с. –ISBN 5-7196-0110-4.
47. Москвин В. П. Интертекстуальность: категориальный аппарат и типология / В. П. Москвин // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2013. – № 6 (81). – С. 54 – 60.



48. Набоков В. В. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 1. Под знаком незаконнорожденных / В. В. Набоков. – Санкт-Петербург : Симпозиум, 1997. – 575 с. – ISBN 5-89091-051-5.
49. Пави П. Словарь театра / П. Пави // под ред. К. Разлогова. – Москва : «Прогресс», 1991. – 474 с. – ISBN: 5-01-002106-4.
50. Павлович Н. В. Язык образов. Парадигмы образов в русском поэтическом языке / Н. В. Павлович. – Москва : [б. и.], 1995. – 432 с. – ISBN: 5-87232-030-2.
51. Плоткин Л. А. О путях развития русской сатиры. Русская сатира XIX – начала XX века / Л. А. Плоткин. – Москва : [б. и.], 1960. – 467 с.
52. Погорелова И. Ю. Категория жанра в литературоведческой парадигме / И. Ю. Погорелова // Вестник Пятигорского государственного университета. – 2015. – № 2. – С. 123-130.
53. Политыко Е. Н. Метадрама в современном театре (постановка проблемы) / Е. Н. Политыко // Вестник Пермского университета. – 2010. – №5(11). – С. 165–173.
54. Портнягин Д. В. Черты личности в драматическом образе привидения (на примере Призрака отца Гамлета) / Д. В. Портнягин, С. Г. Достовалов // Сборник научных трудов. Филологические и лингвистические аспекты межкультурной коммуникации. – Курган, 2010. – С. 103–106.
55. Резкие высказывания Владимира Путина // Коммерсантъ : [сайт]. – 2018. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3773540> (дата обращения 21.01.2020).
56. Самосатский Лукиан «О пляске» / Лукиан Самосатский. – СПб. : [б. и.], 2001. – 533 с. – ISBN 5-89329-315-0.
57. Светлик А. Русские в пьесе Януша Гловацкого «Четвертая сестра» / А. Светлик // Художественный текст глазами молодых:

Материалы международной научно-практической конференции. – Ярославль : ЯрГУ им. Демидова. – 2017. – № 3. – С. 147–149.

58. Сейбель Н. Э. Социально-политические мотивы современной немецкой драмы / Н. Э. Сейбель // Политическая лингвистика. – 2014. – № 4 (50). – С. 270–273.

59. Сейбель Н. Э. Формы актуализации претекста в интеллектуальных драмах Х. Мюллера и П. Хакса / Н. Э. Сейбель // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2015. – № 1. – С. 259–268.

60. Словарь литературоведческих терминов / Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. – Москва : [б. и.], 1974. – 478 с.

61. Смирнова Л. Н. Популярная история театра / Л. Н. Смирнова, Г. А. Гальперина, Г. Дятлева. – Москва : Вече, 2009. – 750 с. – ISBN 978-5-45-721718-8.

62. Соколова Е. В. Метатеатр Т. Стоппарда. Пьеса «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» / Е. В. Соколова // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. – 2009. – №2. – С. 60–69.

63. Стоппард Т. Розенкранц и Гильденстерн мертвы / Т. Стоппард // Электронная библиотека Lib.ru : [сайт]. – 2019 – URL: [http://lib.ru/PXESY/STOPPARD/r\\_g.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/PXESY/STOPPARD/r_g.txt_with-big-pictures.html) (дата обращения: 23.02.2020).

64. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / под ред. Н. Д. Тамарченко. – Москва : «Академия», 2004. – 512 с. – ISBN 5-7695-14-13-2.

65. Тороп П. Х. Проблема интекста / П. Х. Тороп // Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте. Ученые записки Тартуского госуниверситета. – 1987. – Вып. 567. – С. 33–44.

66. Трemasкина И. В. Театр абсурда: философские и эстетические корни. Основные художественные принципы / И. В. Трemasкина // Вестник Мордовского университета. – 2008. – №3. – С. 93–97.
67. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – Москва : [б. и.], 1977. – 574 с.
68. Тюпа В. И. Культура художественного восприятия и литературное образование / В. И. Тюпа // Слово и образ в современном информационном обществе. – 2001. – № 8. – С. 4–22.
69. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. – Москва : КомКнига, 2007. – 280 с. – ISBN 978-5-484-00832-2.
70. Филатов Л. А. Гамлет / Л. А. Филатов // Электронная библиотека lib.ru : [сайт]. – 2019. – URL: [http://www.lib.ru/PXESY/FILATOW/gamlet.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/PXESY/FILATOW/gamlet.txt_with-big-pictures.html) (дата обращения 28.04.2020).
71. Хадарцева Л. М. Методические стратегии работы над литературными текстами комедий (на примере французского театра абсурда) / Л. М. Хадарцева // Новый филологический вестник. – 2008. – № 6. – С. 42–48.
72. Халипов В. В. Миноритарный театр Тома Стоппарда : монография / В. В. Халипов. – Минск : Танатос, 2001. – 123 с.
73. Чередниченко В. И. Сверхзадача «Драмы абсурда» Эжена Ионеско / В. И. Чередниченко // Экономика. Право. Печать. Вестник КСЭИс. – 2012. – № 3-4. – С. 79–84.
74. Шеваршидзе В. В. Эстетика парадокса в театре абсурда / В. В. Шеваршидзе // Вестник РУДН. – 2015. – №3. – С. 5–8.
75. Шекспир У. Гамлет, принц датский / У. Шекспир ; пер. Б. Пастернака // Электронная библиотека TheLib.Ru : [сайт]. – 2019. – URL: [https://thelib.ru/books/shekspir\\_uilyam/gamlet\\_princ\\_datskiy\\_per\\_b\\_pasternaka-read.html](https://thelib.ru/books/shekspir_uilyam/gamlet_princ_datskiy_per_b_pasternaka-read.html) (дата обращения: 29.03.2020).

76. Шеффер Ж. М. Что такое литературный жанр? / Ж. М. Шеффер; пер. с фр. – Москва : Едиториал УРСС, 2010. – 376 с. – ISBN: 978-5-354-01324-1.
77. Шиллер Ф. Статьи по эстетике / Ф. Шиллер. – Москва : Academia, 1935. – 583 с.
78. Широкова Л. М. Традиции комедии идей в драматургии Тома Стоппарда (философская комедия «Травести») / Л. М. Широкова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2013. – №1(2). – С. 315–319.
79. Шихзаманова О. Д. Тайна второстепенного персонажа / О. Д. Шихамзанова // Театр. – 1979. – №10 – С. 45–59.
80. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона : [сайт]. – 2008. – URL: <http://www.vehi.net/brokgauz/> (дата обращения: 21.02.2020).
81. Эрштейн М. О. Образ Фортинбраса в трагедии Шекспира «Гамлет» / М. О. Эрштейн // Филологические науки. – 2015. – № 6-2 (48). – С. 203–205.
82. Эсслин М. Театр абсурда / М. Эсслин; пер. с англ. Галины Коваленко. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2010. – 526 с. – ISBN: 978-5-903368-40-2.
83. Эстетическая ситуация рубежа XIX-XX веков и «новая драма» : [сайт]. – 2010. – URL: <http://udik.com.ua/books/book-1387/chapter-49323> (дата обращения 10.05.2019).
84. Hunter J. A Faber Critical Guide. Tom Stoppard. Rosencrantz And Guildenstern Are Dead. Jumpers. Travesties. Arcadia. / J. Hunter –New York : Faber and Faber, 2000. – 240 p. – ISBN-10: 0-571-197825-5.
85. Innes Ch. Modern British Drama 1890–1990 / Ch. Innes. – Cambridge : Cambridge Univ. Press : [w. p.], 1992. – 484 p. – ISBN-10: 0-521-016754-4.

86. Jenkins A. The Theatre of Tom Stoppard / A. Jenkins. – Cambridge : Cambridge Univ. Press : [w. p.], 1989. – 321 p. – ISBN: 0-521-33266-4.

87. Pfaff A. A. Structural clash of perspectives. Irreconcilable contradictions in Tom Stoppard's drama "Rosencrantz and Guildenstern are Dead" / A. A. Pfaff // München : GRINVerlag, 2016. – 453 p. – ISBN-13: 9-783-668232-5.

88. Wixson D.C. Jr. The Dramatic Techniques o Thornton Wilder and Bertolt Brecht: a Study in Comparison / D.C. Wixson // Modern Drama. Vol. XV. – 1972. – № 2. – P. 120-127. – ISBN-10: 9-781-59853003-2.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

### Рекомендации по использованию материалов дипломной работы в практике школьного преподавания литературы

Изучение творчества У. Шекспира давно стало неотъемлемым этапом в школьном курсе литературы. Его произведения вошли в практику школьного разбора с середины XIX века. Однако уже в учебниках по словесности первой половины XIX века имя Шекспира упоминалось в исторической части или параграфах о драматической поэзии. В советский период школьного обучения изучение английского драматурга носило в основном факультативный или эпизодический характер, однако в 90-х годах ситуация существенно изменилась, как и все содержание литературного курса, и Шекспир стал обязательным предметом изучения.

На сегодняшний день творчество Шекспира, а именно трагедия «Гамлет», предлагается для изучения в рабочих программах В.Я. Коровиной, Т.Ф. Курдюмовой, В.Г. Маранцмана, Т.В. Рыжковой и Г.И. Беленького в 9 классе. Н.П. Михальская предлагает изучение «Гамлета» в 10 классе.

Большинство методистов предлагает на изучение трагедии 2-3 часа, из которых один урок обязательно посвящен личности и общему обзору творчества Шекспира, а остальные направлены на анализ самой пьесы. Коровина рекомендует рассмотреть тему любви в трагедии, а также установить круг связей «Гамлета» с русской литературы. Рыжкова и Курдюмова дают рекомендации к уроку-размышлению над сущностью «вечного» образа, Маранцман и Беленький предлагают темы внутреннего и внешнего конфликтов пьесы, а также обсуждение шекспировской идеи мести-прощения и мотива жизни как театра.

На наш взгляд, для целостного изучения важной для школьного курса трагедии «Гамлет» необходим более полный экскурс в литературный контекст, совершить который помогает изучение интертекстуальных пьес

современной литературы.

В контексте данной работы предполагается проведение четырех уроков в 10 классе: первые два посвящены проблемам мести и прощения, а также теме чести и бесчестия в социальной борьбе. Акцент на обоих уроках сосредотачивается на образе главного героя, его внутреннем конфликте и идее мести и ее последствиях на примере трех шекспировских двойников: Гамлета, Лаэрта и Фортинбраса. Третий и четвертый уроки, представляющие собой пару, посвящены знакомству с интертекстуальными пьесами современной драматургии, анализу трансформации содержания оригинала, а также выявлению причин обращения современных авторов к Шекспиру.

Основными формами работы с классом на уроке станут слово учителя, доклады учащихся и аналитическая беседа по исследуемым пьесам.

#### Конспект урока по литературе

*Тема:* Гамлетовские сюжеты в современной литературе

*Цель урока:* продемонстрировать учащимся актуальность творчества Шекспира и его трагедии «Гамлет» в современной литературе.

#### *Задачи*

1. Образовательные.

1.1. Познакомить учащихся с творчеством современных драматургов Стоппарда, Гловацкого и Филатова.

1.2. Познакомить учащихся с понятиями интертекста, драматургии абсурда, пародии.

1.3. Продемонстрировать учащимся трансформацию образа главного героя, жанра трагедии и шекспировского миропонимания.

2. Развивающие.

2.1. Сформировать интерпретационные и аналитические способности школьников.

2.2. Представить новый путь анализа классического произведения на основе современных интерпретаций.

2.3. Развить творческого мышления, речи учащихся.

3. Воспитательные.

3.1. Привить интерес к творчеству Шекспира, его трагедии «Гамлет» и современной литературы.

*Оборудование:* компьютер, проектор, колонки.

*Ход урока*

*Орг.момент:* Приветствие

*Актуализация знаний:*

Учитель: на прошлых уроках мы с вами изучали трагедию Шекспира «Гамлет». Сейчас я предлагаю вам прослушать реплики знакомых вам персонажей и определить, кому принадлежит та или иная цитата.

Кому принадлежит цитата?

Быть или не быть, вот в чем вопрос.

Достойно ль

Смиряться под ударами судьбы,

Иль надо оказать сопротивление

И в смертной схватке с целым морем бед

Покончить с ними? Умереть. Забыться

– Главному герою шекспировской трагедии Гамлету.

Определите участников диалога:

*Герой 1*

To be or not to be?!

К вершине путь нелегкий и неблизкий...

*Герой 2*

Напомни, как вопрос-то твой звучал?!..

*Герой 1*

Вы что, не говорите по-английски?..

*Герой 2*



Я в юности немецкий изучал

– Здесь звучит знаменитый гамлетовский вопрос, благодаря которому мы узнаем главного героя. Однако появляется фраза об изучении немецкого языка. Помним, что у Шекспира в трагедии нигде не упоминается об этом факте из жизни Гамлета.

Определите участников беседы:

*Герой 1.* Но, положив руку на сердце, зачем вы в Эльсиноре?

*Герой 2.* В гостях у вас, принц, больше ни за чем.

*Герой 1.* При моей бедности мала и моя благодарность. Но я благодарю вас. За вами не посылали? Это ваше собственное побуждение? Ваш приезд добровольен? А? Пожалуйста, по совести. А? А? Ну как?

*Герой 3.* Что нам сказать, милорд?

*Герой 1.* Ах, да что угодно, только не к делу! За вами послали.

*Герой 2 (Герою 3).* Что вы скажете?

*Герой 3.* Милорд, за нами посылали.

– Разговор Гамлета с университетскими приятелями Розенкранцем и Гильденстерном.

Учитель: При каких обстоятельствах состоялся данный разговор? Кто послал за ними и с какой целью?

Определите участников диалога:

*Герой 1 (со злостью).* Двадцать семь – три. Он нас уделал. Начисто.

*Герой 2.* Да? А наши увертки!

*Герой 1.* О, великолепно, великолепно! "За вами посылали?" – говорит. "Вообще-то посылали, милорд, но..." – я не знал, куда деваться.

*Герой 2.* Он задал целых шесть риторических.

*Герой 1.* О да, прекрасная игра. В течение десяти минут он выпустил двадцать семь вопросов и ответил на три.

– В данном случае угадываются те же герои: Розенкранц и Гильденстерн. В чем разница? Значительно различается речь героев (стиль разговорный), а также сами обстоятельства данного разговора.

Учитель: О чем идет речь в разговоре? Когда он мог состояться? Были ли этот разговор у Шекспира?

Определите участников диалога:

*Герой 1*

Настал тот час,  
Когда я должен пламени геенны  
Предать себя на муку.

*Герой 2*

Внимать тебе – мой долг.

*Герой 1*

И отомстить, когда ты все услышишь.

*Герой 2*

Что?

*Герой 1*

Я дух родного твоего отца  
– Разговор Гамлета с Призраком своего отца.

Определите следующих героев:

*Герой 1.* Чего ты здесь ищешь?

*Герой 2.* Хорошо ты приветствуешь духа собственного отца! (Хихикая.) А может, снова попробуешь отсечь мне голову? Будь любезен! (Поощрительно наклоняет голову вперед.)

Герой 1 чертит в воздухе крест.

Не будь идиотом. Это забавно: Гамлет сразу поверил в фальшивого духа, а ты не можешь поверить в настоящего. Вот последствия дилетантского воспитания.

*Герой 1.* Мой отец жив. Он король. Я видел его сегодня.

*Герой 2* (хихикая). Ага, может, наконец-то до тебя дойдет, дурья башка.

– Мы наблюдаем разговор сына с Духом своего отца, однако знаем, что это не Гамлет, поскольку имя Гамлета упоминается в разговоре в

другом контексте.

Учитель: В чем разница между диалогами? Во втором случае лексика сниженная, меняются отношения между героями – уже не преклонение перед Духом, а неприятие. Давайте предположим, кто из героев «Гамлета» мог бы также общаться с Призраком своего отца? Вспомните про трех двойников. Лаэрт. Однако здесь герой говорит, что его отец – король, а Полоний, как известно, таковым не являлся. Остается Фортинбрас, чья судьба зеркальна судьбе Гамлета, и теоретически такой разговор мог бы состояться в Норвегии.

*Формулировка темы и цели урока:*

Учитель: итак, перед вами прозвучали отрывки, где используются шекспировские цитаты, место и время действия, сходный сюжет, однако все они отличаются от языка, мотивов и образов трагедии. На самом деле, это отрывки из пьес XX века: первый отрывок – пьеса российско-советского писателя Л.А. Филатова «Гамлет», второй – пьеса английского драматурга Тома Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы», третий – пьеса польского драматурга Януша Гловацкого «Фортинбрас спился». Что общего у этих пьес вы можете увидеть уже на уровне названия? Все они отсылают читателя к шекспировской трагедии «Гамлет». Тема нашего сегодняшнего урока: «Гамлетовские сюжеты в современной литературе».

Удивительно, что спустя четыре столетия Шекспир не утрачивает своей актуальности, и многие современные драматурги продолжают к нему обращаться. Однако, как мы уже сумели с вами убедиться, современные пьесы отличаются от трагедии Шекспира и в формальном, и в содержательном планах. Сегодня мы должны будем выяснить, почему Шекспир не утрачивает популярность и как меняется взгляд современных авторов на героев и события «Гамлета».

*Объяснение нового материала:*

Учитель: на сегодняшнем уроке мы будем изучать произведения постмодернизма. Наверняка, вы слышали о таких понятиях, как модернизм

и постмодернизм. Что вы знаете об этом? Это особые течения в искусстве XX века, характеризующиеся разрывом с предшествующими художественными традициями. Конечно, события XX века не могли не повлиять на сознание людей, которым открылось новое миропонимание, поэтому модернизм и постмодернизм становится не только течением искусства, но и особым мироощущением.

В основе постмодернизма лежит мысль о завершенности истории, в связи с этим, по мнению постмодернистов, исчерпана и творческая составляющая. Писатель уже не может создать самостоятельный текст, поэтому в середине XX века начала развиваться такая категория, как интертекстуальность и особое построение текста – интертекст.

*Работа с термином:*

Учитель: подумайте, что значит интертекст. Если мы посмотрим на этимологию слова, то сможем выделить приставку ИНТЕР-. Вспомните слова с приставкой ИНТЕР- : ИНТЕРнациональный. Какое значение у приставки? Между национальностями. Действительно, с латинского интер – между, среди, взаимно. Значит ИНТЕРТЕКСТ – между текстами. Вспомните, постмодернистское мироощущение настроено на то, что автор уже не может написать самостоятельное произведение. Значит, интертекст – особое построение текста, характеризующееся соотношением одного текста с другим. Таким образом, в одном тексте сопричастствует другой, а может, и несколько других текстов. Интертекстуальное произведение строится благодаря приемам аллюзии, реминисценции, цитации и т.п. (предполагается, что этими терминами класс уже владеет).

Наши исследуемые сегодня пьесы являются интертекстуальными, взявшими за основу трагедию Шекспира «Гамлет».

*Доклады учащихся:*

Учитель: сейчас мы прослушаем доклады ваших одноклассников по исследуемым нами авторам и пьесам. Ваша задача на протяжении доклада заполнять таблицу (Таблица 1) на основе прослушанного материала, чтобы

в дальнейшем мы смогли сравнить авторов и их пьесы, мировосприятие драматургов и специфику обращения каждого к шекспировской трагедии.

Таблица 1 – Раздаточный материал к прослушиванию докладов

Автор	Т. Стоппард	Я. Гловацкий	Л. А. Филатов
Страна			
Произведения			
Пьеса			
Год			
Жанр			
Сюжет			
Главные герои			

Дети совместно с учителем заполняют таблицу (Таблица 2).

Таблица 2 – Заполненная таблица по докладам учащихся

Автор	Т. Стоппард (1937)	Я. Гловацкий (1938-2017)	Л. А. Филатов (1946 – 2003)
Страна	Великобритания	Польша (США)	СССР (Россия)
Произведения	«Пятнадцатиминутный Гамлет» (1976), «Гамлет Догга, Макбет Кахута» (1980), «Берег утопии» (2002)	«Четвертая сестра» (2003), «Антигона в Нью-Йорке» (2004)	«Про Федота-стрельца, удалого молодца» (1987), «Золушка на полчаса» (2002), «Еще раз о голом короле» (2002)
Пьеса	«Розенкранц и Гильденстерн мертвы»	«Фортинбрас спился»	«Гамлет»
Год	1967	1990	2003
Жанр	Метадрама	Драма абсурда	Политическая пародия
Сюжет	События шекспировского «Гамлета» с точки	Зеркальный сюжет шекспировского «Гамлета» с точки	Разговор Гамлета и Тени его Отца как политическое

	зрения придворных Розенкранца и Гильденстерна	зрения норвежского двора и принца Фортинбраса	завещание одного политика другому
Главные герои	Розенкранц и Гильденстерн	Фортинбрас	Гамлет

Учитель: обратим внимание на произведения драматургов. Что общего вы видите? Все они интертекстуальны, хотя и обращены к разным авторам и текстам (Шекспир, сказки Андерсена, Чехов и т.д.). Обратите внимание на годы написания исследуемых нами пьес (середина века и рубеж веков) – популярность Шекспира только растет. Как вы думаете, чем обусловлен такой интерес? Вспомните, мы изучаем произведения постмодернизма, чем он характерен? Резкий слом ценностной ориентации человека. Такой слом происходил и в эпоху Ренессанса – эпоху Шекспира. Он создавал своих персонажей как порождение переходных эпох, поэтому они так близки к современному человеку.

Вспомните, какие произведения Шекспира вы знаете? Их огромное множество, но почему популярным и актуальным стал именно Гамлет? Гамлет – вечный образ. В чем его отличие от Ромео или Отелло? Его внутренние переживания, конфликт. Гамлет – герой, находящийся в ситуации вечного поиска. Поиска чего? Своего пути, спасения от всемирного зла, борьбы с ним и т.п. Человек XX-XXI столетий тоже находится в постоянном поиске себя, своего места в мире, поэтому из всех шекспировских персонажей ближе всего оказывается Гамлет.

*Анализ художественного текста:*

Учитель: мы с вами выявили общие особенности интертекстуальных пьес, поговорили о каждом авторе отдельно и нашли причины обращения к Шекспиру и его трагедии. Теперь мы должны проследить, как меняется рассказанная история у каждого автора, в кого превращается главный герой и трансформируется ли он вообще. Для удобства и наглядности мы продолжим заполнять начатую таблицу, добавим в нее строки (Таблица 3).

Таблица 3 – Анализ современных пьес

Характеристика главных героев			
Образ Гамлета			
Тема			

Учитель: начнем с характеристики главных героев каждой пьесы (на протяжении беседы записываем основные тезисы в таблицу (Таблица 4).

Таблица 4 – Анализ современных пьес (пример заполнения)

Автор	Т. Стоппард (1937)	Я. Гловацкий (1938-2017)	Л. А. Филатов (1946 – 2003)
Главные герои	Розенкранц и Гильденстерн Жертвы власти, не в силах сопротивляться ей, «маленькие люди».	Фортинбрас Из пьяницы в героя-борца	Гамлет Растерянный, сомневающийся
Гамлет	Образ снижен: отчужденный и равнодушный, его не терзают муки и сомнения	Образ снижен: сдавшийся и жалкий	Растерянный, сомневающийся
Тема	Трагедия «маленьких людей»	Борьба человека и политической системы	Выбор исторического пути государства

Учитель: начнем с пьесы Стоппарда. Вспомните, кем были Розенкранц и Гильденстерн у Шекспира? Какую роль они играли в сюжете трагедии? Придворные «шпионы», приглашенные Клавдием с целью узнать причины «безумства» Гамлета. Посмотрим, кем они являются у Стоппарда. Предлагаю вам посмотреть фрагмент из одноименного фильма, сценаристом которого также выступил Стоппард, после того как Клавдий дает задание Розу и Гильду «шпионить» за Гамлетом. Ответьте на вопрос:

довольны ли они своей ролью «шпионов»?

Просмотр видеофрагмента

Учитель: Нравится ли героям быть «шпионами»? Чего они хотят на самом деле? Герои – жертвы власти, они не в силах сопротивляться ей (записываем тезис).

Учитель: Стоппард включает в свою пьесу текст Шекспира, однако несколько меняет содержание, подумайте, каким образом?

*Клавдий. Привет вам, Розенкранц (поднятой ладонью он приветствует Гильденстерна, пока Розенкранц кланяется; Гильденстерн кланяется поспешно и с опозданием) (курсив наш. – Л.К.)... и Гильденстерн! (Поднятой ладонью он приветствует Розенкранца, пока Гильденстерн кланяется ему; Розенкранц, не успев еще выпрямиться, сгибается снова. Опустив голову, он бросает быстрый взгляд на Гильденстерна, который готов выпрямиться) (курсив наш. – Л.К.)»*

Учитель: Стоппард использует ремарки. Что они вносят в текст? Комичность и неразличение героев. Вспомним, у Шекспира Розенкранц и Гильденстерн словно безликие, здесь же мы видим характер каждого. Таким образом, Роз и Гильд – современные маленькие люди, которые живут по шекспировскому сценарию, но сами об этом не знают. Поэтому Стоппард и создает свою пьесу как мета драму – вопрос о соотношении жизни и игры. Значит, тема пьесы Стоппарда – трагедия «маленьких людей» (Записываем тезис).

Учитель: Гамлет также является действующим лицом в пьесе Стоппарда, хотя и второстепенным. Вспомните, почему шекспировский Гамлет и его «приятели» попадают на корабль в Англию? Розенкранц и Гильденстерн плывут с письмом английскому королю, чтобы тот казнил Гамлета как изменника, однако Гамлет вовремя обнаруживает обман и вместо своего имени вписывает имена Розенкранца и Гильденстерна. У Стоппарда та же ситуация. Прослушайте фрагмент о замене письма Гамлетом и найдите разницу между им и шекспировским



предшественником:

В глубине сцены Гамлет гасит фонарь. Сцена погружается в темноту. Темнота озаряется лунным светом, в луче которого Гамлет приближается к спящим Розенкранцу и Гильденстерну. Он извлекает у них письмо и удаляется с ним за зонт, затем возвращается с письмом к спящим, кладет его на место. Наступает утро. Розенкранц ожидает восхода, лицом к залу. За спиной у него - забавное зрелище: под раскрытым зонтом, удобно расположившись в кресле, покрытый пледом, читая книгу и, возможно, куря, сидит Гамлет.

Учитель: Стоппардовский Гамлет сожалеет о содеянном? Нет. Его не терзают те сомнения и муки, что терзали главного героя Шекспира. Значит, его образ значительно снижен (записываем тезис).

Учитель: Обратимся к пьесе Гловацкого «Фортинбрас спился». Гловацкий зеркально отражает мир Шекспира, однако поворачивает его абсурдной стороной – зло максимально гиперболизировано. Прочитайте слова Фортинбраса и подумайте, как они характеризуют героя:

*Фортинбрас.* Честно говоря, когда я пил, то чувствовал себя совсем хорошо. В смысле физически. Но это стало сказываться на моей работе. (Шепотом.) Знаешь, я сжег не тот город, который следовало. К счастью, обошлось без огласки, так как был сильный ветер и все сразу пошло прахом. Но я чувствовал себя после этого ужасно. То есть физически я чувствовал себя хорошо, но психически...

Учитель: В начале пьесы главный герой не способен не то что управлять государством, но даже следить за самим собой. Однако Фортинбрас эволюционирует: в конце пьесы, пройдя путь разочарования во всем (семье, друзьях, государстве), он становится на путь борца. Поэтому он оказывается более сопоставим с шекспировским Гамлетом, хотя тот также является самостоятельным героем пьесы. Прочитайте цитаты о Гамлете и самого героя Гловацкого и подумайте, изменился ли он?

«Постоянно болтает сам с собой», «Если Гамлет, выходя из Эльсинора, споткнется, то сразу же возвращается в замок и в этот день уже не выходит». Гамлет: «смерть — это единственная благородная акция, которая еще возможна на этом свете», «самое подходящее, что можно сделать для людей, — взорвать этот мир».

Изменился ли Гамлет в пьесе Гловацкого? Из борца он трансформировался в жалкого, сдавшегося человека. Гловацкий гиперболизировал его мечтательность, элегизм до равнодушия к реальному миру (записываем тезис). А роль борца на себя взял Фортинбрас (записываем тезис). Прочитайте финальные слова Фортинбраса и определите объект его борьбы:

*Фортинбрас.* Я хотел вас попросить об очень непростой вещи. Я хотел вас попросить, чтобы вы мне поверили. Я знаю, у вас нет ни малейшего основания мне верить. Я сын человека, которого вы ненавидели и боялись. Я тоже его боялся. Но я хочу вам пообещать: пока я буду править, вы сможете говорить то, что думаете, и спокойно идти спать. И если утром вас разбудит стук в дверь, то это будет разносчик молока, а не полиция. Благослови вас Бог!

Учитель: Его борьба нацелена на тоталитаризм политической системы. Значит, трагический пафос пьесы Шекспира трансформируется в политический и основной темой становится борьба с политической системой (записываем тезис).

Учитель: Наконец, наиболее показательная переделка в политическом плане – пьеса Филатова «Гамлет». Начинается пьеса со слов Горацио:

*Гораций*

(вглядываясь в темень)

Поверьте, Принц, – уже который день я

Отсюда вижу, как вокруг дворца

Нетрезвое гуляет привиденье,

Дух Вашего великого отца!..

Как меняется образ Призрака отца Гамлета? Сатирически снижен. Весь разговор превращается в своеобразное наставление одного политика другому, причем от жестокого и глупого, заботящегося лишь о своих соратниках-«олигархах», до честного, но растерянного (тезис записываем). Выявите, во что трансформируется гамлетовский вопрос выбора мести?

*Гамлет*

Одни хотят в стране либерализма,

Другим нужна железная рука...

<...>

Одни твердят: я слишком осторожен,

Другие – я диктатор и тиран!..

Путей – мильен. А выбор невозможен.

Учитель: это политическая пародия на ситуацию рубежа веков в России, которую Филатов писал с надеждой на будущее. Гамлет Филатова стоит на пути выбора политической системы своего государства (записываем тезис).

*Итог урока:*

Учитель: На основе заполненной таблицы, подведем итоги нашего разговора. Во-первых, мы выяснили, что Шекспир является важным интертекстуальным источником в современной литературе. Во-вторых, XX век – эпоха вечного поиска, а потому особенно популярной становится трагедия «Гамлет».

Меняется ли главный герой? Как? Он либо отходит на второй план, а его место занимают второстепенные герои (Розенкранц и Гильденстерн, Фортинбрас), либо образ упрощается, а великие страсти, занимавшие душу и разум шекспировского героя, заменяются драмой «маленьких людей». Как меняется сам жанр трагедии? Пьеса становится комичной, подчас абсурдной и социальной. Таким образом, для современной литературы характерно снижение трагического пафоса пьесы Шекспира, а также

замена философских вопросов вопросами политическими и социальными: на первый план выдвигаются проблемы тоталитаризма государства, борьбы человека и системы; философский выбор Гамлета модифицируется современными драматургами в выбор политической системы.

*Рефлексия:*

Учитель: я предлагаю вам пофантазировать и кратко ответить на три вопроса: каким станет Гамлет в литературе через 10 лет, 50 лет, 100 лет.