

## Вера Б. Шамина

Казанский федеральный университет  
Филологический факультет  
Институт филологии и искусств  
Кафедра зарубежной литературы  
420021 Казань, Россия  
ул. Татарстан, д. 2

### Шекспировские римейки в современной российской драме

Шекспир – знаковая фигура для отечественной постмодернистской драмы, хотя шекспировские римейки появились в российском театре гораздо позднее, чем в западном. Для одних драматургов он является воплощением классического канона, который давно пора пересмотреть и разрушить, для других – союзником и даже партнером по игре с текстом, устоявшимися формами, новаторскими приемами. Снова и снова переписывая Шекспира, авторы стремятся не только и не столько деконструировать пьесы великого Барда, сколько очистить его от музейного глянца, вдохнуть новую жизнь в хрестоматийные произведения, вскрыть внутренний потенциал текста. Не удивительно, что чаще всего предметом игры становится *Гамлет* – самая популярная и, возможно, поэтому, несмотря на разнообразие сценических интерпретаций, самая „заезженная” пьеса Шекспира. Отечественная гамлетиада весьма многочисленна. Иногда кажется, что только ленивый, выражаясь словами самодельного режиссера из популярной комедии, не „замахнулся на Вильяма нашего Шекспира”. Достаточно назвать имена таких именитых российских мэтров пера, как Борис Акунин, Людмила Петрушевская и Виктор Коркия.

Акунинский *Гамлет* представляет собой вольный стихотворный пересказ шекспировского сюжета, только уже безо всяких гамлетовских „заморочек”, типа „быть или не быть”. Гамлет предстает веселым бражником, завсегдаем виттенбергских бардаков, докучающим Офелии:

То неприличность скажет, то щипнет.  
А сам толстяк, и вовсе некрасивый<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Борис Акунин, *Трагедия*, Олма-Пресс 2003, с. 36.

Здесь автор явно отталкивается от известной реплики Гертруды в последнем акте о том, что Гамлет „тучен и одышлив”<sup>2</sup> (большинство шекспироведов считает, что слова эти были введены Шекспиром потому, что роль Гамлета исполнял уже немолодой и весьма солидный Ричард Бербедж). В то же время, за исключением некоторых деталей (Офелия в сцене сумасшествия выметает мусор, потом скачет на метле, как на лошадке; Полоний оказывается заговорщиком; „мышеловку” разыгрывают не актеры, а сам Гамлет с Розенкранцем и Гильденстерном; Гамлет-старший был не убит, а доведен до самоубийства – сам выпил яд, узнав об измене жены с братом), действие в целом следует шекспировскому сюжету вплоть до последней сцены, когда Гамлет умирает на руках друга, и появляется Фортинбрас. Вот тут-то и становится ясен скрытый замысел автора. В акунинской пьесе единственного преданного друга Гамлета зовут *Гораций*, что должно было с самого начала насторожить внимательного читателя, а позже выясняется, что он из рода фон Дорнов, ну а уж, коль скоро, в игру вступил предок любимого акунинского героя Фандорина, то понятно, что без его вмешательства не обошлось. Выясняется, что этот самый пассивный в трагедии Шекспира персонаж выполнял роль кукловода, манипулирующего всеми остальными, чтобы расчистить путь Фортинбрасу к датскому трону.

*Фортинбрас*: С такими слугами, как вы, фон Дорн,

Нетрудно стать великим государем.

Но как вам удалось в один прием

Расчистить путь мне к датскому престолу?

*Гораций*: Это было не так трудно, милорд. Понадобился маленький фокус с призраком, подмененное письмо, душеспасительная беседа с королевой, да несколько капель яда, которым я смазал клинки перед поединком. Ваши мнимые пираты, доставившие Гамлета обратно в Данию, исполнили задание безукоризненно. Единственно серьезную угрозу представлял заговор французской партии, но мне удалось вовремя устранить ее предводителя Полония, а молодой Лаэрт был неопасен.

*Фортинбрас*: Вы истинный кудесник, друг Гораций.

*Гораций*: О нет, ваше высочество, я всего лишь исследователь человеческой природы<sup>3</sup>.

Итак, переписав шекспировского *Гамлета*, Акунин вписал еще одну страницу в родословную своего любимого героя. И сам автор в этом сознается, обозначив свое произведение как *Гамлет. Версия*.

Пьеса Людмилы Петрушевской названа *Гамлет. Нулевое действие*. Автор переписывает не всю трагедию, а лишь ее начало, которое представляет собой своего рода преамбулу к основному действию. Здесь также есть свой кукловод, согласно замыслу которого будут происходить все последующие

<sup>2</sup> Уильям Шекспир, *Гамлет*, [в:] idem, *Полное собрание сочинений в 8 томах*, т. 5, Москва: Искусство 1960, с. 152.

<sup>3</sup> Борис Акунин, *op. cit.*, с. 112–113.

события пьесы. И, как и в пьесе Акунина, им становится персонаж, чью роль многие постановщики Шекспира и вовсе вымарывали из пьесы, – Фортинбрас. Именно по его указанию его приближенные, они же актеры – Пельше, Зорге и Куусинен (вряд ли стоит искать в этих именах политическую подоплеку), четыре месяца „ошиваются в виде театральной труппы, как шпионы”, вокруг замка. Из их рассказа мы узнаем, что Гамлет-старший почил по вине повара от несварения желудка, после чего его мать Гертруда, которую они называют *герой труда*, вышла замуж за его брата, которого они называют *Клавдея*, а „молодой принц Гамлет Гамлетович вообще сошел с круга и по этому поводу ищет, кого бы убить, под лозунгом «пидарасы, идите на меня все»”<sup>4</sup>. Этого Гамлета, по свидетельству рассказчиков, как и шекспировского, тоже мучает вопрос „быть или не быть”, правда, в их интерпретации он выглядит иначе:

*Пельше*: ...сам с собой разговаривает, сам себя все время спрашивает, быть или не быть, вот в чем вопрос, видали?

*Куусинен*: Все время так: бить или не бить.

*Пельше*: Выть или не выть... Пока не воет.

*Зорге*: Лить или не лить – этого он не спрашивает, льет где попало.

*Пельше*: Ныть или не ныть, нет вопроса, ноет. Всем жалуется громко. Насчет ног уже три месяца решает, мыть или не мыть...

*Зорге*: Пить или не пить – тоже не спрашивает, пьет.

*Куусинен*: Пошел на кладбище, могильщиков озадачил: рыть или не рыть. Они ему лопату не дали, сами роют.

*Пельше*: Увидел Офелию, спросил: жить или не жить. Она покраснела. Думала, что намек. А он просто так, в рифму<sup>5</sup>.

Так, ключевой вопрос шекспировской трагедии тиражируется, порождая серию симулякров, подменяющих суть структурой и сводящих саму проблему к нулю.

Далее для Гамлета и Марцелла разыгрывается спектакль. Над стеной замка по натянутому канату, периодически срываясь и ругаясь по этому поводу, ходит Зорге, одетый в доспехи, со свечой в руке и взывает к отшельнику. После чего Гамлет заключает: „Как же он мучается, неотомщенный. Всё. Встали и пойдем выпьем”<sup>6</sup>. Так мы получаем еще одну возможную мотивацию того, что происходит в оригинале. Однако Петрушевская не была бы Петрушевской, если бы, сведя всё происходящее через клоунату к „нулевому действию”, на этом поставила бы точку. На следующей странице мы читаем: „Уильям Шекспир «Гамлет». Акт II (Далее по тексту)”. Тем

<sup>4</sup> Людмила Петрушевская, *Гамлет. Нулевое действие*, [в:] eadem, *Измененное время*, Амфора 2005, с. 254.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, с. 278.

самым, автор, вволю насладившись вместе с читателем литературной игрой, в конечном счете возвращает нас к источнику.

Пьеса Виктора Коркия носит название *Гамлет.ru*, что, с одной стороны, отсылает читателя к России, а с другой – к виртуальной реальности, компьютерной игре, где всегда возможно вмешаться, изменить ход событий щелчком компьютерной мышки. Кстати, „мышинная тематика” достаточно широко развернута в пьесе: если в шекспировской трагедии Гамлет называет Полония, спрятавшегося за портьерой, крысой, то здесь он повсюду таскает с собой большую белую крысу, объясняя, что „крыса есть мышь неестественной величины”, также он устанавливает на сцене реальную мышеловку, в которую по очереди попадают почти все персонажи пьесы. Так заявляются основные принципы построения пьесы:

– актуализация метафор и идиом, буквальное объяснение терминов:

*Гамлет*: Осел – это козел с ушами. Козел – это осел с бородой. Борода – квинтэссенция козла. Уши – квинтэссенция осла. [...] Прах – квинтэссенция человека. У вас, милостивый государь, есть квинтэссенция?<sup>7</sup>

*Аникст*: Трагедия – дословно песнь козлов, она же песнь козлиная. Трагос – по-гречески – козел, а одэ – песнь<sup>8</sup>.

*Гамлет*: Если Вы – козел, и у вас есть песня – это трагедия<sup>9</sup>.

– разложение на составляющие устойчивых выражений:

*Гамлет*: Вы мыслите, а я существую. Вы существуете, а я живу! Вы говорите, а я мыслю!...<sup>10</sup>

В целом все это восходит к шекспировской языковой игре, но в данном случае доводится до полного абсурда, тем более что, как правило, материалом подобной деконструкции становится текст оригинала:

*Гамлет*: Мир – это тюрьма, в которой заключена Дания.

Дания – это тюрьма, в которой заключен мой череп.

Мой череп – это тюрьма, в которой заключена моя мысль.

Моя мысль – это тюрьма, в которой заключено мое я.

Мое я – это тюрьма, в которой заключен весь мир<sup>11</sup>.

Интересно, что сам прием доведения до абсурда логического умозаключения часто используется Шекспиром в *Гамлете*, достаточно вспомнить рассуждения принца о том, как Александр Македонский может стать затычкой

<sup>7</sup> Виктор Коркия, *Гамлет.RU*, Глобус 2001, с. 22–23.

<sup>8</sup> *Ibidem*, с. 23.

<sup>9</sup> *Ibidem*, с. 24.

<sup>10</sup> *Ibidem*, с. 26.

<sup>11</sup> *Ibidem*, с. 4.

для пивной бочки<sup>12</sup>. Фигура покойного шекспироведа Аникста – своеобразный ключ к пониманию замысла пьесы. Александр Абрамович абсолютно счастлив, обнаружив, что находится внутри боготворимого и проанализированного им вдоль и поперек шедевра. Однако, попав сюда, он оказывается полностью сбитым с толку сумасшедшим карнавалом, царящим вокруг, в котором в конечном итоге он сам вынужден принять участие. И если в первом акте он был совершенно потерян от невозможности объяснить происходящее, то во втором акте, который он открывает в облике Гамлета – весь в черном, с флейтой в одной руке и черепом в другой, – Аникст сам декларирует правила игры:

*Аникст:* Господа призраки! Ваша трагедия в том, что вы не ощущаете ее как трагедию. Вы уже поняли, что мы находимся по ту сторону добра и зла? Кто-нибудь хочет поддержать мой череп? Сыграть на флейте? Сыграть роль отца вечной материи? Сыграть в ящик? Кто не играет, тот проигрывает, господа призраки!...<sup>13</sup>

Так ключевым словом становится игра, что в свою очередь заставляет вспомнить знаменитый тезис Шекспира „Весь мир сцена”. В пьесе Коркия играют все: играют в *Гамлета*, проигрывая и переиначивая известные сцены, жонглируя расхожими цитатами, тем самым лишая их смысла:

*Гамлет:* Есть вещи, друг, Горацио, что и не снились нашим мудрецам.

*Горацио:* Нашим, милейший принц?

*Гамлет:* Я хотел сказать – вашим.

*Горацио:* Вашим, милейший принц?

*Гамлет:* Я хотел сказать – и нашим, и вашим.

*Горацио:* И нашим, и вашим, милейший принц?

*Гамлет:* Я хотел сказать – мудрецам.<sup>14</sup>

Герои играют отрывок из чеховской *Чайки*, инсценируют убийство Цезаря, разыгрывают сцены из *Антония и Клеопатры*, меняются ролями и даже полами. Релятивизм, относительность, заявленная словами Гамлета „вещи не бывают хорошими или плохими сами по себе, но наша мысль делает их таковыми”, определяет происходящее на сцене. Постепенно тезис „весь мир – сцена” перерастает в тезис „весь мир – текст”. Пьеса строится по принципу перекрестных ссылок словаря-тезауруса или системы поиска в интернете, когда каждое слово тянет за собой цепочку возможного использования слова или его синонима в контексте, в конечном счете ничего общего не имеющего с исходным, а потому зачастую разрушающим его первоначальный смысл. Так, флейта логически превращается в „волшебную флейту”,

<sup>12</sup> Уильям Шекспир, *op. cit.*, с. 136.

<sup>13</sup> Виктор Коркия, *op. cit.*, с. 32

<sup>14</sup> *Ibidem*, с. 38.

упоминание о ней тут же приводит к Моцарту, а там, где Моцарт, неизбежно возникает Сальери, что в свою очередь возвращает нас к теме отравления. Глагол *быть* тянет за собой всю свою парадигму, а форма прошедшего времени *был* логически выливается в „кто *был* ничем, тот станет всем”. Сумасшедшая Офелия появляется с чучелом чайки и заявляет: „Синьоры, я – Луна, планета снов!”. Так *Гамлет* превращается в гипертекст, в котором с помощью перекрестных ссылок можно найти все – от античных авторов, Ницше и Чехова до строк из интернационала. В третьем акте этого безумного карнавала Гамлет просит Аникста объяснить смысл его [Гамлета – В. Ш.] трагедии, на что почтенный литературовед раздражается лекцией, начиненной расхожими шекспироведческими клише: „Гамлет – это трагический герой”, „Он воплощает трагедию гуманизма”; „Образ Офелии – это сама поэзия”; „Ее смерть глубоко символична”; „Всю трагедию Гамлет обличает зло”, – в итоге переходящей в самопародию:

*Аникст:* Гамлет убивает отца Офелии, случайно спутав его с крысой. Все утешают ее тем, что он не долго мучился и умер хорошо. Но Офелия безутешна, и Гамлет произносит монолог „Быть или не быть”. Этот монолог ужасно трагичен. Все приходят в неописуемый восторг и от ужаса убивают друг друга.

*Гамлет:* А в чем, собственно, смысл трагедии?

*Аникст:* В трагедии так много смыслов, что все умники сходят с ума. Но основные – это квинтэссенция гуманизма<sup>15</sup>.

Так мы еще раз убеждаемся, что образ покойного Аникста является знаковым для пьесы Коркия. Во-первых, это знак литературной, чисто филологической игры, в которую автор приглашает включиться посвященных. Во-вторых, это откровенное пародирование затертых литературоведческих клише, недаром персонажи часто и совершенно бесплодно обсуждают различные термины, например:

*Гамлет (о чайке):* Это не чучело. Это символ [...] Символ того чучела, которое является чучелом символа [...] Это чучело – символ трагедии нашего театра [...] Доктор, какую роль играет чайка в чеховской *Чайке*?

*Аникст:* Заглавную.

*Гертруда:* Какую?

*Аникст:* Роль занавеса

*Гамлет [...]* (*в зал*): Дамы и господа! Чайка – это фаллический символ нашего времени!<sup>16</sup>

Это наводит на мысль о том, как часто нагромождение умных слов может привести к абсурду, и все это, как говорил Гамлет, „слова, слова, слова”, в которых может утонуть смысл. Недаром, как известно, французская драма абсурда родилась как пародия на интеллектуальную драму, где слишком

<sup>15</sup> *Ibidem*, с. 66.

<sup>16</sup> *Ibidem*, с. 81.

много говорили. И, в-третьих, выведя на сцену мэтра классического литературоведения, автор тем самым хочет сказать, что его текст нельзя разбирать по этим канонам, да и не стоит пытаться, иначе с нами может произойти то, что, собственно, и происходит в пьесе со знаменитым шекспироведом – полное помутнение разума. И все же, понимая это, мы попадаем в мышеловку бесконечной литературной игры, из которой автор не исключает и самого себя – в заключительной сцене Гамлет появляется на авансцене с мышеловкой в руках, в мышеловке сидит былая крыса.

*Гамлет:* Полагаете, что это я в виде крысы? Ошибаетесь, друзья! Это – автор нашей трагедии Виктор Коркия. Он родился в год крысы, и поэтому в нашей трагедии играл самого себя. *Достаёт крысу из мышеловки и сажает ее на плечо.*

*(Крысе)* Что-что?

*Принимает трагическую позу.*

Быть или не быть!<sup>17</sup>

Так, если Петрушевская финалом своей пьесы приглашала перечитать Шекспира, то Коркия своим финалом приглашает к продолжению игры, которая может продолжаться бесконечно.

Пьеса братьев Олега и Владимира Пресняковых *Изображая жертву*, на первый взгляд, не имеет ничего общего с гамлетовской темой. Однако, особенно после ее экранизации по сценарию тех же авторов, ее стали называть новым российским *Гамлетом*. Что же позволило авторам и режиссеру так органично и безболезненно для исходного материала ввести в фильм эксплицитные гамлетовские параллели и тем самым поднять ее на более высокий уровень обобщения? Это пьеса о молодом человеке, кстати, гамлетовского возраста – ему 30 лет, который имеет странную работу – он изображает жертву во время следственных милицейских экспериментов. Он не задается никакими философскими вопросами, но вся его жизнь построена по принципу *быть/не быть*, которые сменяют друг друга, как две стороны монетки в игре в орлянку. Он жив, но постоянно изображает тех, кто перешел в небытие; он жив, но испытывает постоянный страх – он боится высоты, боится воды, ему „страшно выходить на улицу... даже за хлебом... даже так – прогуляться...”<sup>18</sup>, а в конечном счете, он боится жизни, недаром в фильме он сам говорит о себе: „Я не живу!”. Символом этого страха становится бейсболка, которую он не снимает, даже, когда ложится спать. В то же время, эта бейсболка напоминает шутовской колпак, который, фигурально говоря, надевает на себя Гамлет, для которого это тоже становится своеобразным средством самозащиты. Как и Гамлету, Вале – так зовут героя Пресняковых – неуютно в этом мире, и он прячет свою тоску и растерянность за ерничеством и шутовством.

<sup>17</sup> *Ibidem*, с. 93

<sup>18</sup> Братья Пресняковы, *Изображая жертву*, [в:] *idem*, *The Best*, Эксмо 2005, с. 28.

Ассоциации с *Гамлетом* возникают и в самом названии. Для того, чтобы разоблачить короля Клавдия, Гамлет представляет пьесу *Мышеловка*, в которой изображается убийство Гамлета-старшего, что также становится своего рода следственным экспериментом. Как и во многих пьесах Шекспира, у Пресняковых все преступления, по поводу которых проводятся следственные эксперименты, совершены из ревности – в хрущевках, закусочных, общественных туалетах и бассейнах кипят шекспировские страсти.

Но есть и более скрытая отсылка к Шекспиру. Вся реальность, изображенная в пьесе, предстает огромным сумасшедшим театром, в котором все что-нибудь или кого-нибудь изображают. Валя изображает жертвы убийств, сами убийцы изображают себя; милиционеры шутки ради спаивают до беспмятства рядового Заварова и, нарядив в женское, под проститутку, бросают пьяного в „обезьянник“; капитан, разыгрывая жену на первое апреля, запикивает ей в тюбик вместо зубной пасты горчицу; пожилая „поддатая“ седая женщина в японском ресторанчике изображает „японку с судьбой“; „другой капитан“ изображает убитого капитана, на что Валя резонно вопрошает его:

*Валя:* А кто будет вами?

*Другой капитан:* Мною, в смысле, как?

*Валя:* Ну, в смысле тем капитаном, который ведет следственный эксперимент, раз вы будете капитаном, который вел тот следственный эксперимент, то кто-то должен вести этот следственный эксперимент...<sup>19</sup>

„Кто-то из дирекции ресторана“ тоже предлагает „кем-то побыть“. Так ужасное оборачивается детской игрой: „я достал пистолет и ему в затылок... пулянул пару раз“<sup>20</sup>, трагедия превращается в фарс, и в этом неумном карнавале, сменяющих друг друга симулякров, полностью растворяется реальность.

Пьеса завершается разговором двух киношников, которые обсуждают идею нового фильма, героем которого должен стать парень со странной профессией – изображать жертву, потому, что боится реально стать жертвой, боится умереть:

*Другой мужчина:* Он поэтому такую работу выбрал... Он изображает потерпевших во время следственных экспериментов...[...] прививается, в легкой форме... чтобы самому избежать...

*Мужчина с бородой:* Смерти!

.....

А он обязательно должен погибнуть, в конце он погибает [...] Представляешь, классный финал – опять идет следственный эксперимент, только жертву изображает другой парень, другой встал на его место!...<sup>21</sup>

<sup>19</sup> *Ibidem*, с. 63.

<sup>20</sup> *Ibidem*, с. 70.

<sup>21</sup> *Ibidem*, с. 80.



Таким образом, мы, казалось бы, вновь видим ту самую дурную бесконечность игры и тот же открытый финал, что и в пьесе В. Коркии. Даже заглавие (деепричастие „изображая...“) подчеркивает эту незавершенность действия. Можно также признать, что у братьев Пресняковых более наглядно, зримо выражена постмодернистская симулятивность реальности, поскольку следственный эксперимент уже предполагает некое „как будто бы“. И все же пьеса *Изображая жертву* в конечном итоге принципиально отличается от безумной коркиевской версии *Гамлета*, так как за внешней несерьезностью, мнимостью здесь все же ощущается трагическая нота. Это пьеса о размытости границ между *быть* и *не быть*, о том, что, увы, „не быть“ всё более и более вытесняет „быть“, меняются герои, лица, судьбы, умирают одни, на их место вступают другие, но ничего не меняется, и в этом трагедия нашего времени.

И именно это делает *Гамлета* Шекспира актуальным во все времена, так как это трагедия человека, чувствующего себя неуютно в своем времени. И неважно, что герой не достигает шекспировского масштаба – каждое время рождает своего героя – трагедия современных гамлетов, возможно, еще страшнее именно потому, что и сами они порождения этой „порвавшейся связи времен“. Всё это и позволило тем же авторам вывести в фильме гамлетовские аллюзии на первый план и еще более отчетливо выразить основную идею. Это является принципиальным отличием данной пьесы от предыдущих: если в тех мы имели дело с увлекательной, подчас виртуозной филологической игрой, не имеющей в виду никакой „высокой“ цели, то здесь, за абсурдистской формой проступает глубокое социально-психологическое содержание, которое делает пьесу художественным событием нашего времени.

Итак, на примере рассмотренных пьес можно обозначить некоторые тенденции обращения современных отечественных авторов к шекспировскому наследию, в частности, к его самой знаковой пьесе – *Гамлет*. Большинство римейков можно без преувеличения назвать пособиями по постмодернизму, так как в них находят свое воплощение тиражирование и даже пародирование все известные клише постмодернизма – навязчивая интертекстуальность, актуализация метафор, парцелляция и контаминация известных идиом, дегероизация, децентрализация и прочая деконструкция. При этом авторы как бы приглашают не только читателя, но и критиков включиться в увлекательную игру под названием „весь мир текст“, и в глупое положение рискует попасть тот исследователь, который примет эту игру всерьез. В то же время есть пьесы, в которых мы не увидим этой причудливой филологической игры и эксплицитных отсылок к Шекспиру, но при внимательном анализе найдем немало скрытых шекспировских мотивов, помогающих восстановить связь времен и почувствовать удивительную живучесть тем и проблем, заявленных в пьесах Барда. Можно по-разному относиться к тому, как обращаются с шекспировским наследием современные авторы, но в любом

случае, этот неослабный интерес свидетельствует о живучести великого классика, тем более, что путь, по которому они идут, был во многом проложен им самим.

## Shakespearean Remakes in Recent Russian Drama

### (Summary)

The article addresses postmodern plays by recent Russian playwrights, which use the plot of Shakespeare's *Hamlet*, such as L. Petrushevskaya, B. Akunin, V. Korkiya and brothers Presnyakov. It demonstrates different techniques and approaches they use to deconstruct the original text. In the end the author comes to the conclusion that these playwrights in their games with classics to a great extent follow the path that was laid by the Bard himself.

**Key words:** post modernism, Russian drama, theatre, play, intertextuality, remake, Shakespeare, Hamlet.