

**ГАМЛЕТ. ВЕРСИЯ БОРИСА АКУНИНА КАК ОТКАЗ
ОТ РЕГЛАМЕНТАЦИИ ШЕКСПИРОВСКОГО ИНТЕРТЕКСТА**
**HAMLET. WERSJA BORYSA AKUNINA JAKO ODMOWA
OD REGLAMENTACJI TEKSTU SZEKSPIROWSKIEGO**
**HAMLET. VERSION BORIS AKUNIN'S AS A REFUSAL
OF REGULATION OF SHAKESPEARE'S TEXT**

Kristina Kiseleva

Uniwersytet Rzeszowski, Rzeszów – Polska,
morphine888@yandex.ru

Abstract: The present article aims at analyzing one of the modern drama's strategies – playing with a classical text. Boris Akunin's *Hamlet. Version*, which is at the core of my interests, is comparable to such famed *Hamlet's* alterations as Tom Stoppard's *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*. The uniqueness of Akunin's work lays in building the individual strategy, while taking into the mass recipient consideration. The forecast is not comforting – consumers are getting less and less sensitive and adequately formed to perceive art. But one cannot say that Akunin is descending to his readers narrow horizons. He is a mediator between highbrow and lowbrow, always beyond, never belonging to any category.

Ключевые слова: постмодернизм, драматургия, Шекспир, Гамлет, Акунин, интертекстуальность, постмодернистская игра с текстом.

Słowa kluczowe: postmodernizm, dramaturgia, Szekspir, Hamlet, Akunin, intertekstualność, postmodernistyczna gra z tekstem.

Keywords: postmodernism, dramaturgy, Shakespeare, Hamlet, Akunin, intertextuality, post-modernist language play.

Уильям Шекспир является одним из наиболее знаковых писателей-классиков для постмодернистской драмы. Новое искусство обращается к традиционному с целью разрушения классического канона и его переосмысления. Такие авторы, как, например, Борис Акунин, находят в великом классике достойного союзника по игре с текстом и устаревшими формами.

Среди самых известных русских пьес, основанных на шекспировском тексте стоит назвать: *Чума на оба ваших дома* Григория Горина (1994), *Гамлет. Нулевое действие* Людмилы Петрушевской (2002), *Изображая жертву* Олега и Владимира Пресняковых (2003), *Титий Безупречный* Максима Курочкина (2008). Что касается русских адаптаций Гамлета, то как считает Ольга Журчева, прецедентным текстом

является не столько шекспировская трагедия, сколько пьесы *Розенкранц и Гильденстерн мертвы* Тома Стопшарда (1996), *Гамлет – машина* Хайнера Мюллера (1977), *Убиство Гонзаго* Недеялко Йорданова (1987), а также другие переделки Гамлета второй половины XX в.¹

Обращаясь к пьесе *Гамлет. Версия*, мы сразу замечаем, насколько осовременен язык произведения Акунина. В диалогах наблюдаем огромное количество просторечных и даже бранных слов. Это вызывает контраст с пафосными монологами героев. Все это является средством для создания атмосферы иронии и фарса, а также авторской позиции, оценки.

Стоит проанализировать, с какой целью Борис Акунин решил обратиться к такому именно каноническому тексту трагедии, каким является *Гамлет* У. Шекспира?

Возможно, ответом послужит философское понятие *пуелиризм*, которое означает одновременно как наивность, так и ребячество. Его основой становится совмещение игры с серьезным, или же, наоборот, игра приобретает характер чего-то серьезного. Это явление можно обнаружить также в искусстве, если игра с текстом становится его новым современным знаком, сутью которого является замена сниженным текстом процесса рефлексии над самим произведением².

Гамлет Шекспира для массовой аудитории является достаточно сложным текстом, он ей неинтересен, так как пьеса не предназначена для развлечения. Поэтому Борис Акунин, используя образ, который уже известен аудитории, создает свое произведение; он, в отличие от У. Шекспира, ставит перед собой задачу развлечь или вовлечь в игру эту аудиторию, и, таким образом, получается некая ролевая игра. Акунин вместе со зрителем делают вид, будто играют в *Гамлета*: Акунин словно бы играет в написание *Гамлета*, а читатель делает вид, что читает *Гамлета*. Все остаются довольны и получают удовольствие от игры: читатель знакомится с несложным текстом, думая при этом, что читает *Гамлета*; и автор делает вид, что пишет легкую литературу для массовой аудитории и при этом как будто заново создает новый текст *Гамлета*. К тому же он использует величие Шекспира и тень, которую отбрасывает классическое произведение.

Такой прием позволяет воспользоваться литературным наследием как определенным культурным опытом, известным каждому.

¹ О. В. Журчева, *Игры с классикой: рецепция Шекспира в новейшей русской драме*, „Вестник Челябинского государственного педагогического университета“, Челябинск 2015, № 1, с. 177.

² Там же, с. 176–177.

Автор меньше пишет, меньше вкладывает своих мыслей, так как можно использовать все то, что есть у Шекспира. Но при этом он может написать книгу именно таким образом, чтобы она понравилась широчайшему кругу читателей – то, чего нельзя добиться посредством первоисточника.

Автор как бы подразумевает в своем тексте все достоинства трагедии У. Шекспира, но при этом не придерживается ни художественных, ни эстетических норм и ограничений, которые накладывает поэтика оригинала.

Если бы Б. Акунин решил копировать шекспировский текст, то он, вероятно, повторил бы все художественные особенности *Гамлета*: сложности изложения, требования к характерам героев, жестко регламентированный стиль повествования.

Акунин же использует образы, созданные Шекспиром, но при всем этом он идет своей дорогой. Он берет известные образы, но их действия и обстоятельства не копируют действия классических героев.

Часть работы по созданию акунинского *Гамлета* делает читатель. Если читатель знаком с классикой, то получается, что он, используя культурный багаж, сравнивает новую версию с первоисточником, приходит к каким-то выводам. Если же читатель не знаком с оригиналом, то так или иначе в его сознании работает массовый стереотип: восприятие неискушенным читателем *Гамлета* (скажем, *Гамлет* в версии школьной программы). Но зачастую он даже не пытается найти параллелей, найти сходный текст, и все, что он получает, – это только легкое развлекательное произведение Б. Акунина. Однако, возможно, именно после прочтения *Гамлет. Версия* Бориса Акунина, читатель захочет узнать, каков же все-таки оригинальный, классический *Гамлет*, и прочитает классику.

Интересно также будет истолковать название произведения Акунина *Гамлет. Версия*. Автор его практически не меняет. Он ставит точку после слова *Гамлет* и добавляет слово *версия*. В словаре есть несколько объяснений этого понятия:

1. Версия (позднелат. *versio* – ‘видоизменение, поворот’) – ‘одно из нескольких изложений или объяснений какого-либо факта’³.

2. Версия – ‘предположение следователя или суда о наличии или отсутствии событий и фактов из числа имеющих значение для правильного разрешения дела’⁴.

³ *Версия*, [в:] электронный ресурс: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%8F> (15.10.2015).

⁴ Там же.

3. Версия — в языкознании: 'грамматическая категория глагола, обозначающая отношение действия к его субъекту или косвенному объекту'⁵.

Первое толкование слова *версия* по отношению к тексту акунинской пьесы говорит о том что текст Акунина является лишь одним из способов интерпретации классического текста, в этом случае оно будет основано на восприятии шекспировского текста современным автором. Но, с другой стороны, если учитывать, что мы знаем то, что имя Гамлет означает сумасшедший, то в сочетании *Сумасшедший. Версия*, мы получаем способ объяснения факта сумасшествия, который нам представляет автор.

Тогда это название указывает на попытку обезумевшего объяснить смысл бытия, понять, что является главным, а что второстепенным с точки зрения сумасшедшего человека (Гамлета).

Второе толкование говорит нам о том что *Гамлет* Акунина, является детективной пьесой, что неудивительно, так как автор известен тем, что пишет детективы про Эраста Фандорина. Значит, Акунин решил попробовать поиграть в следователя, теперь уже в шекспировском пространстве.

Последнее толкование слова *версия*, указывает нам на то, что в тексте *Гамлет. Версия* мы будем свидетелями того, как на человека влияют те или иные события. Насколько важно действие, проявление какой-то силы воли для Гамлета, а также как на него повлияли все произошедшие события и что меняется, если эти события происходят несколько в иной форме, в форме представленной Акуниным.

Если бы авторская идея состояла в том, чтобы написать по-новому и реинтерпретировать *Гамлета*, то Акунин сохранил бы образ мира оригинального текста, атмосферу, он мог бы по-другому представить события и расставить акценты, но, в целом, задача была бы в том, чтобы воссоздать новыми художественными средствами оригинальное произведение. Но Акунин написал свое, новое произведение. Отправная точка осталась той же, но результат другой.

Бесспорным фактом является также то, что текст Шекспира контрастирует с текстом Акунина. Поэтика современного текста будто превращается в искаженное отражение шекспировской поэтики. Благодаря этому контрасту классики и современности мы замечаем, насколько изменилась ситуация в литературе, в языке, на котором общаются люди в наше время.

Следует упомянуть о том, что, по мнению исследователей, существуют две сферы постмодерной культуры: высокая и массовая, популярная. Если речь идет о высокой, то автор обращается к наи-

⁵ Там же.

более художественным явлениям в искусстве и адаптирует. Произведение высокого художественного уровня может быть вовсе непохожим на какое-то конкретное произведение, но состоять в целом из цитат. Обращаясь к такому тексту, мы будто разгадываем кроссворд, склеенный из множества интересных моментов в качественной мировой литературе, классике.

В сферу массовой попкультуры постмодерного периода, на наш взгляд, включается произведение Борис Акулина *Гамлет. Версия*. Автор создал текст на основе стереотипного восприятия текста В. Шекспира, но выбросил из него практически все стоящее. Обращаясь к акунинскому тексту, мы встречаемся с бытовой разговорной речью, которая имеет право на существование только в нашем, сегодняшнем мире, в котором меняются ценности, меняются взгляды на мир, красоту, человека и искусство. Язык, на котором говорят персонажи акуниновского *Гамлета*, снижен именно до уровня того языка, на котором говорят читатели и зрители массовой поп-культуры, они похожи на среднестатистических жителей нашего мира. Это отображается даже в юморе. Как известно, юмор тоже относится к сфере высокого и низкого. *Высокий юмор* — это литературный юмор, который содержит какую-то общепринятую систему ценностей, мораль, а *низкий* — *животный, грубый юмор* физиологического характера, восходящий к средневековым фарсам, не требующий никаких интеллектуальных способностей к абстрактному мышлению. Например, *дать кому-то подножку, ударить под зад*.

Приведем пример из акунинского текста:

Гамлет:

Офелия, о нимфа, помяни
Меня в своих молитвах полунощных,
И тут же я предстану пред тобой,
Как некий голубь, явленный Марии.
Немножко покурлыкаю и — прыг!
Пушок и перья девичьи взьерошу.
(исподтишка щиплет ее за ягодицу).

Гамлет:

Быть честной да красивой — перебор.
То вещи несовместные. Довольно
Чего-то одного. А не согласна —
Ступай-ка в монастырь.

(Снова хочет ущипнуть ее. Офелия, вскрикнув, отскакивает)⁶.

Вышепредставленная сцена явно соответствует по стилю низкому юмору, бурлеску, средневековым фарсам. Гамлет в ней пред-

⁶ Б. Акунин, *Гамлет. Версия*, Москва 2008, с. 9-10.

ставлен как самый обыкновенный молодой человек, даже если выражаться современно, самодовольный *хам*, который не имеет ничего общего с шекспировским персонажем, философом, чью душу терзают вечные сомнения о мире, о существовании в нем и о смысле бытия.

Игра со зрителем в текстах Акунина поражает отсутствием даже намека на зрительскую образованность, начитанность, остроумие, что имеет, на наш взгляд, некоторое основание. Изменился психологический и культурный уровень зрителя, не только в провинции но даже и публики в лучших театрах России. Однако драматург таким образом не гонится за дешевой славой и кассовыми сборами. Он натягивает на себя маску базарного шута, наскоро переписывая высокую литературу ради того, чтобы публика, которая хочет аплодировать Гамлету-балбесу, но никак не Гамлету-философу, имела возможность это сделать, но с надеждой, что именно это и послужит тому, что этот ухмыляющийся над таким Гамлетом читатель / зритель пойдет в библиотеку или книжный магазин за шедевром мировой классики, за *Гамлетом* Шекспира. Хотя возможно, что дело тут не в особенностях культуры постмодерна, а в ситуации массовой попкультуры, в бунте сознания масс, пожелавших переписать литературу по своему вкусу, пониманию и подобию.

По мнению Елены Демичевой, одним из важнейших признаков поэтики постмодернизма в произведении Б. Акунина является намеренная сниженность классических образов, а также авторская ирония над этими образами, пародирование их. Детективный мотив создает сниженный уровень возвышенной трагедийности, столь значимой в пьесе Шекспира, доводя его пьесы до иронической трагикомедии⁷.

Как отмечает исследователь, если классический Гамлет является воплощением черт лишнего человека своей эпохи, то Гамлет Акунина, напротив, деградирующая личность, гуляка, которого совершенно не волнуют проблемы существования мира, бытия в нем⁸.

Показательным, с этой точки зрения, представляется известный монолог Гамлета *Быть или не быть*:

Есть многое на свете, что не снилось
Ученым умникам — Гораций так сказал.
Он сам из умников, ему виднее,

⁷ Е. С. Демичева, *Постмодернистские интерпретации гамлетовского сюжета в современной русской литературе*, „Известия Волгоградского государственного педагогического университета“, Волгоград 2007, № 2, с. 123.

⁸ Там же.

Но я-то, я-то здесь зачем?
Когда не явится полнощное виденье,
Я буду чувствовать себя болваном полным,
А если явится, то Гамлету конец,
Беспечному юнцу и сумасброду.
Нетрудно жить, когда не видишь смысла
В потоке суток, месяцев и лет,
Тебя влекущем к смертному пределу.
Родился, пожил, умер, позабыт.
И что с того? Был Гамлет — и не стало.
Быть иль не быть, сегодня иль вчера
Быть перестать — ей-богу, все едино.
Как жизнь скучна, когда боренья нет,
И так грустна, а ты все ждешь,
Что ты когда-нибудь умрешь.
Бьет полночь. Гамлет вздрагивает.
Плохим студентом был я в Витенберге,
Но все ж усвоил логики азы.
Коль существуют призраки на свете,
То, значит, существует мир иной,
Куда мы после смерти попадаем.
А если так, то, значит, есть и Бог,
И Дьявол есть, и Рай, и Преисподня.
Какое к черту „быть или не быть!”
Ну где же ты, возлюбленный родитель?
Явись, мои сомненья разреши.
А лучше не являйся, так покойней⁹.

В этом монологе героя Акунин вступает в полемику с автором классического *Гамлета*, Шекспиром, предлагая свой взгляд на важные вопросы. По его мнению, если Гамлет верит в призраков, то, значит, он верит и в Бога и во все другие силы, а, значит, **Какое к черту „быть или не быть!”?**

Основываясь на этом монологе, следует сказать, что, скорее всего, современный автор не интерпретировал текста Шекспира, а лишь адаптировал его для познания и отражения современного состояния мира и человека. Из-за игрового характера речи героев Б. Акунина утрачивается смысл оригинального источника, внимание перекладывается не только на сообщения персонажа (Гамлета), но и на форму, и на характер речи этого персонажа.

Монологи классического Гамлета раскрывают внутреннюю борьбу, которую ведет с собой герой. Он постоянно упрекает себя в бездеятельности, пытается понять, в состоянии ли он вообще на любое

⁹ Б. Акунин, указ. соч., с. 21–22.

действие. Он даже думает о самоубийстве, но и здесь возникают размышления о том, не ожидают ли его такие же проблемы в потустороннем мире.

Как мы видим, современного Гамлета уже не мучают онтологические вопросы. Его душа не страдает от чувств, вызванных вечным выбором. Если шекспировский Гамлет был идеалистом, раздумывал о том, искать, стремиться вверх или же затеряться в среде безнравственного общества, которое его окружает, то акунинский Гамлет уже изначально является одним из своего окружения, он не личность, он не мучается вопросами бытия, а принимает все таким, как есть. Новый Гамлет больше действует, живет и не задумывается над каждым поступком, как шекспировский Гамлет, для которого главным являлся поиск скрытого смысла бытия.

Сила образа шекспировского Гамлета была не в том, какие действия он предпринимает, а в том, что он чувствует и принуждает переживать читателей. Почему человек не может достичь счастья и гармонии, в чем смысл человеческой жизни, можно ли побороть зло — эти вечные философские проблемы отразил Шекспир в своей трагедии.

Как видим, на основе стереотипного восприятия шекспировского текста создана оригинальная версия возможного игрового представления нового способа (характера) мышления современного героя, в которой представлена актуализация современных для сегодняшнего времени проблем. Конструктивный принцип, используемый Б. Акуниным при переделке текста первоисточника, состоит не в деконструкции пьесы Шекспира, а в выведении на первый план приземленных мотивов поведения героев, проявляющих вульгарность и заземленность бытом.

Подводя итоги нашего исследования, стоит сказать, что Борис Акунин в своей пьесе ведет читателя сквозь игровые стратегии интертекстуальности, умело пользуясь многочисленными цитатами шекспировского текста, и преодолевает границы классики. Акунин-беллетрист вырывается из-под контроля прецедентного текста и создает новое произведение-детектив, рассчитанное как на интеллектуалов, так и на массовых читателей. Новый текст насыщен постмодернистской формой абсурдности. Благодаря игре с шекспировским *быть или не быть*, мы замечаем, насколько сильна и актуальна эта трагедия человека, для которого уже размыты понятия *быть* и *не быть*, так как они, подобно главным персонажам Гамлету и Горацио, меняются главными ролями в тексте. Автор в своей версии образа Гамлета воспринимает мир как текстуальное пространство, в котором ведущая роль отведена языковой игре. Уильям Шекспир

писал, что *Весь мир театр*, но на примере пьесы Акулина мы видим, что *Весь текст театр*. Эта интерпретация вписывается в особенности постмодерного мышления, согласно которому мир становится текстом, а не текст — миром, как в эпоху модернизма. Текст является миром, центром нашего существования, нашего бытия. Современный автор полагает, что человек не в силах рационально воспринимать окружающую действительность, так как не может рационально отвечать даже за самого себя. Поэтому Акунин выстраивает в своей пьесе особенное отношение к этой действительности, в которой читатель принимает активное участие в текстуальных играх, не скованных регламентацией шекспировского интертекста. Ведь теперь все, как в играх, происходит не на самом деле, можно сказать, что это *Гамлет понарошку*. Однако такое понимание не уменьшает трагедии, а даже, напротив, посредством легкого и смешного, усиливается ощущение драматизма человеческого бытия.

Библиография

- Акунин Б., *Гамлет. Версия*, Москва 2008.
- Версия*, [в:] электронный ресурс: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%B8%D1%8F> (15.10.2015).
- Демичева Е. С., *Постмодернистские интерпретации гамлетовского сюжета в современной русской литературе*, „Известия Волгоградского государственного педагогического университета”, Волгоград 2007, № 2.
- Журчева О. В., *Игры с классикой: Рецепция Шекспира в новейшей русской драме*, „Вестник Челябинского государственного педагогического университета”, Челябинск 2015, № 1.