

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.111

Алексеенко Янина Алексеевна

аспирант кафедры
зарубежной литературы
Белорусский государственный
университет
г. Минск, Беларусь

Yanina Aliakseyenka

PhD Student
of the Department
of Foreign Literature
Belarusian State University
Minsk, Belarus
Alexeenko_1999@mail

ДЕКОНСТРУКЦИЯ ШЕКСПИРОВСКОЙ ТРАГЕДИИ «ГАМЛЕТ»
В РАССКАЗЕ С. РУШДИ «ЙОРИК»

DECONSTRUCTION OF W. SHAKESPEARE'S "THE TRAGEDY OF HAMLET"
IN S. RUSHDIE'S "YORICK"

Британский писатель индийского происхождения С. Рушди в рассказе «Йорик», включенном в сборник малой прозы «Восток, Запад», обращается к рецепции трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц датский». Каноническая пьеса подвергается деконструкции на следующих уровнях поэтики: 1) сюжет; 2) хронотоп; 3) нарратив; 4) система действующих лиц; 5) жанр. Автор вкрапляет в текст как отсылки к иным великим трагедиям английского драматурга («Отелло», «Король Лир»), так и аллюзии на классический роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» Л. Стерна и повесть «Старик и море» Э. Хэмингуэя. В образе сына Йорика реализуется постколониальная концепция гибридной идентичности. Важной составляющей диалога культур является интертекстуальная игра.

Ключевые слова: *англофонная литература; гибридная идентичность; деконструкция; диалог культур; западный канон; постколониальная литература; рецепция.*

In his short story "Yorick", included in the *East, West* collection, an Indian-born British writer S. Rushdie deconstructs W. Shakespeare's *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. The following levels of the canonical play are subjected to changes: 1) plot; 2) chronotope; 3) narrative; 4) system of characters; 5) genre. The text contains both references to other great tragedies of the English playwright (*Othello, King Lear*) and allusions to classic Anglophone novels (L. Sterne's *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, E. Hemingway's *The Old Man and the Sea*). Intertextuality becomes part of the dialogue between Western and Eastern cultures. In the image of Yorick's son, the author embodies the postcolonial concept of hybrid identity.

Key words: *Anglophone literature; hybrid identity; deconstruction; dialogue of cultures; Western canon; postcolonial literature; reception.*

Творчество британского писателя индийского происхождения С. Рушди (*Salman Rushdie*, род. 1947), характеризующееся взаимопроникновением восточной и западноевропейской традиций, относят к англоязычной пост-колониальной литературе, отмечая доминирование поэтики магического реализма и концепции гибридной идентичности (диссертации С. Толкачева [1], Н. Шамсутдиновой [2], Е. А. Струковой [3], монографии Дж. Брауна [4], Т. Классена [5]). Объектами исследований в большинстве работ выступают романы, в то время как малая проза находится на периферии научных изысканий. В ряде статей (О. Чувановой [6], А. Колесникова [7], Л. Братухиной [8], П. Тита [9]) рассматриваются отдельные аспекты поэтики и проблематики сборника «Восток, Запад» (*East, West*, 1994) [10]. Цель данной статьи – выявление механизмов деконструкции трагедии «Гамлет» (*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, 1603) У. Шекспира (*William Shakespeare*, 1564–1616) в рассказе «Йорик» (*Yorick*, 1982).

В сборнике малой прозы С. Рушди отражена идея о диалогичности культуры, волнующая автора на протяжении всей жизни и литературной деятельности. Сборник делится на три части – «Восток», «Запад» и «Восток, Запад», каждая из которых содержит по три рассказа. В них раскрываются проблемы мигрантов, культурные стереотипы и предрассудки, социальные и исторические аспекты, касающиеся двух, как могло бы показаться, несовместимых миров. В целом можно отметить, что в первой части дается представление о жизни в Индии и Пакистане, во второй части находят отражение доминанты западноевропейской культуры, а третья часть посвящена непосредственно проблеме поиска и сохранения идентичности в условиях слияния двух традиций. Важной деталью является такая, на первый взгляд, незначительная деталь, как запятая в названии «East, West», подчеркивающая дуализм человеческой природы, борьбу и единство противоположностей. Сам С. Рушди в одном из интервью отмечает, что для него этот знак пунктуации – важнейший компонент заглавия: *...it seems to me that I am that comma – or at least I live in the comma...I don't feel like a slash. I feel like a comma* '...кажется, что я и есть эта запятая, или, по крайней мере, живу в запятой... Я не чувствую себя чертой. Я ощущаю себя запятой' [5]. Британский философ-неомарксист и известный литературовед Т. Иглтон (*Terence Eagleton*, род. 1943) в статье-ревью «Смертельные фетиши» (*Deadly Fetishes*) раскрывает поэтику названия следующим образом: *The comma between 'East' and 'West' in Salman Rushdie's title thus forms a bridge as well as marking a gap, as we move within the book – itself divided into three sections ('East', 'West' and 'East, West') – from an Eastern to a Western way of dividing up the real* 'Таким образом, в процессе чтения книги,

разделенной на три части («Восток», «Запад» и «Восток, Запад»), запятая между «Востоком» и «Западом» в названии рассказа Салмана Рушди образует мост, в то же время символизируя пропасть между восточным и западным представлением о реальности' [11]. Следовательно, пьеса английского драматурга, один из наиболее цитируемых претекстов мировой литературы, оказывается связующим звеном между двумя полярными культурами, чему способствует ряд исторических предпосылок.

В 1600 г. королева Елизавета I (*Elizabeth I*, 1533–1603) издает указ о формировании Английской Ост-Индской компании. Это событие позволяет не только расширить торговлю между двумя странами, но и заложить фундамент для активных межкультурных взаимодействий. С основания акционерного общества де-факто начинается постепенная колонизация Индии англичанами. После Восстания сипаев – бунта против колониальной политики англичан, известного также как Первая война за независимость, или Индийское национальное восстание (1857–1859), королева Виктория (*Alexandrina Victoria*, 1819–1901) упраздняет компанию и устанавливает прямой контроль над азиатскими территориями, а в 1876 г. провозглашает себя императрицей Индии. Страна избавляется от британского гнета и обретает независимость только в 1947 г. В контексте колонизации индийская культура воспринимается как чужая и не заслуживающая внимания. Иностранцы не желают принимать местные культурные и социальные модели. Свою миссию они видят в «просвещении» коренного населения, их приобщении к достижениям европейской культуры. Более того, английская литература рассматривается как вместилище христианских ценностей, поэтому качестве одного из носителей западных традиций в Британской Индии колонизаторы избирают литературное и театральное наследие У. Шекспира.

В рамках театрального сообщества Калькутты шекспировские пьесы подвергаются различным трансформациям (адаптации, апроприации, переводу и т. д.), которые можно объединить в понятие *индианизация*. Это, в свою очередь, ослабляет связь трагедий и комедий драматурга с европейским наследием и западным канонам и делает их частью новой индийской культуры. Пьесы стратфордского барда обретают черты местных драматических форм, интерпретируются с точки зрения восточных реалий. Индийский литературовед и культуролог Дж. Сингх (*Jyotsna G. Singh*), в числе прочего специализирующаяся на изучении творчества У. Шекспира, в работе «Колониальные нарративы / диалоги культур: “открытие” Индии на языке колониализма» отмечает: *...the Shakespearean canon has undergone a constant metamorphosis on the Indian stage. <...> As a result, the grip of the*

colonial «civilizing mission» has been considerably loosened. A striking aspect of this process has been the adaptation of Shakespearean dramaturgy to native theatrical traditions drawn from folk drama like Yakshagana and the classical dance forms of Kathakali ‘...шекспировский канон претерпевал постоянные метаморфозы на индийской сцене. <...> В результате хватка колониальной «цивилизаторской миссии» значительно ослабла. Поразительным аспектом этого процесса была адаптация драматургии Шекспира к местным театральным традициям, заимствованным из народной драмы, такой как Якшагана, и классических танцевальных форм Катхакали¹ [12, р. 123]. Так, происходит процесс взаимопроникновения и взаимовлияния культур, их сближение, что выражается в понятии транскulturации. Межкультурный диалог, явление двустороннее по своей сути, становится как толчком к поиску собственной идентичности и инструментом национального самопознания, так и основой для урегулирования конфликтов между колонией и колонизаторами.

Рассказ «Йорик» входит во вторую часть сборника новелл – «Запад». Название – прямая и легко прочитываемая отсылка к шекспировской трагедии. Выбор С. Рушди сюжета для репрезентации Запада, на наш взгляд, абсолютно закономерен, т. к. творчество английского драматурга считается центром западноевропейского литературного канона и частью *Britishness*, а названная трагедия является одним из самых читаемых и ставящихся драматических произведений в мире. К ее рецепции в различных формах обращается не одно поколение писателей, представляющих различные национальные литературы. Автор подвергает каноническую пьесу деконструкции на всех уровнях текста: системы персонажей, сюжета, времени действия, нарратива, жанра. Название рассказа позволяет предположить, что главное действующее лицо в нем – не меланхоличный принц, а придворный шут Йорик, который упоминается в оригинальной шекспировской трагедии Гамлетом в одном из самых известных эпизодов. Это роднит версию С. Рушди с миноритарным театром. Соответственно, время действия переносится в прошлое, когда шут был жив, а шекспировский протагонист был семилетним мальчиком. Современный писатель предлагает нетрадиционное прочтение истории: Йорик женат на Офелии (образ, не тождественный шекспировскому), которая намного младше него, и у них есть ребенок. В шуте Гамлет видит второго отца, *a second, clownish father, surrogate parent: ...he was a lonely child, who saw in Yorick a father as well as a servant, viz. the best, most perfect father, for every son would make his father*

¹ Здесь и далее, если не указано иное, перевод с англ. яз. наш – Я. А.

a slave. In Yorick, singing, jesting, dancing, the pallid prince sees Horwendillus chained. He was a mother's boy [13, p. 5] 'Гамлет всего лишь заброшенный ребенок и видит в Йорике не только слугу, но и отца – самого лучшего, даже совершенного, поскольку всякий сын стремится сделать из отца раба. Иными словами, несчастный, болезненный принц видит в поющем, танцующем и кривляющемся Йорике укрощенного Горвенда. Гамлет пошел в мать' [14, с. 58]. Автор развивает идею З. Фрейда (*Sigmund Freud*, 1856–1939) о том, что у главного героя трагедии У. Шекспира проявляется Эдипов комплекс, чем объясняется его нерешительность. Чувства к отцу он проецирует на шута, прибегая к телесным наказаниям и требуя беспрекословного подчинения. Помимо психоанализа к классическому тексту применима теория бессознательного К. Г. Юнга (*Carl Gustav Jung*, 1875–1961): новелла изобилует двойниками – Йорик и Король, семилетний и двадцатисемилетний Гамлет, Горвендиллус и Полоний, две Офелии, жена шута и возлюбленная принца, с которыми связан и архетип тени.

Рассказчик неоднократно и настойчиво подчеркивает, ссылаясь на «Сагу о Гамлете» из «Деяния датчан» Саксона Грамматика, что автор пьесы допускает ошибки, т. к. настоящее имя отца Гамлета – Горвендиллус (*Horwendillus Rex*). Соответственно, имя призрака не Гамлет. По нашему мнению, фокусируясь на «ошибках» У. Шекспира, нарратор сознательно деканонизирует фигуру барда и его пьесу. Согласно С. Рушди, принц, застав родителей в момент интимной близости и решив, что король пытался убить Гертруду, путем манипуляций (внушения шуту идеи о неверности жены) заставляет Йорика убить отца. Примечательно, что речь (*Speech*) при этом сравнивается с ядом (*magical poison, princely poison*) в соответствии с сюжетом пьесы (Клавдий «вливает» брату в уши яд), что отсылает к оригинальной метафоре слова как кинжала, смертельного оружия (*I will speak daggers to her, but use none*). Важно отметить, что мотив убийства характерен как для западной, так и для восточной культур. Шекспировский мотив мести удваивается в рассказе С. Рушди, а образ убитого отца сливается с призраком казненного Йорика, преследующего сходящего с ума Гамлета: *But the ghost bears his own name: by which the prince, the accuser, is accused. Haunted by the phantom of his crimes, he starts to lose his reason. ...at last the prince, who once turned speech to poison, drinks from a poisoned cup* [13, p. 8] 'Но зовут-то этого Духа Гамлетом, и обвинитель быстро превращается в обвиняемого. Тень свершенного преступления следует за ним по пятам, принц лишается рассудка. <...> и в конце концов герой, обративший однажды Речь в Яд, сам пьет из отравленного кубка' [14, с. 70]. После смерти принца Призрак вселяется в Фортинбраса.

Так, контекст трагедии мести У. Шекспира расширяется. Любопытно, что оригинальный образ прогнившего Датского государства в новелле С. Рушди соотносится с фигурой старшей Офелии, к которой Гамлет испытывает отвращение и ненависть. Как и в случае с главным героем романа «Дети полуночи» (*Midnight's Children*, 1981), писатель акцентирует внимание на физиологических особенностях женщины.

В начале повествования нарратор объясняет, что в его руки попал древнейший пергамент, сага о Йорике (*Yorick's saga*). Суггестивное название *strong vellum* отсылает к первой главе одиннадцатой книги романа Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759–1767), в которой герой рассуждает о происхождении священника Йорика, прослеживая его родословную вплоть до шекспировского шута: *...the family was originally of Danish extraction, and had been transplanted into England as early as in the reign of Horwendillus, king of Denmark, in whose court it seems, an ancestor of this Mr. Yorick's, and from whom he was lineally descended, held a considerable post to the day of his death. <...> It has often come into my head, that this post could be no other than that of the king's chief Jester; – and that «Hamlet's» Yorick, in our Shakespeare, many of whose plays, you know, are founded upon authenticated facts, was certainly the very man [15]* ‘...род этот – датского происхождения и переселился в Англию еще в царствование датского короля Горвендилла, при дворе которого предок нашего мистера Йорика по прямой линии, по-видимому, занимал видную должность до самой своей смерти. <...> Мне часто приходило в голову, что речь здесь не может идти ни о чем ином, как о должности главного королевского шута, – и что Йорик из «Гамлета», трагедии нашего Шекспира, многие из пьес которого, вы знаете, основаны на достоверных документальных данных, – несомненно, является этим самым Йориком’ [16]. В конце рассказа сын шута остается в живых и по воле случая оказывается в Англии. Оказывается, что повествователь – не кто иной, как потомок этого мальчика-мигранта, чья слабость заключается в потребности рассказывать и пересказывать истории. С. Рушди закольцовывает сюжет, развивая идею из романа Л. Стерна о происхождении Йорика в русле гибридной идентичности. В образе мальчика-сироты воплощается концепция диалога культур, аллегория взаимоотношений Запада и Востока.

В связи с образом рассказчика необходимо обратиться к специфике нарратива в новелле «Йорик». Изначально писатель избирает я-нарратив в качестве основной повествовательной стратегии, хотя нарратор предположительно ставит перед собой задачу кратко пересказать записанную на

пергаменте историю. Повествовательный тон эмоционален, ироничен и саркастичен. Повсеместно встречаются авторские ремарки, в том числе с элементами самоиронии. При этом рассказчик вступает в диалог с читателем, постоянно используя обращения, вопросы и комментарии, например: *THANK THE HEAVENS!; no, a most uncertain; I repeat; Still more questions?; Sir, of course; answer me that?; let's have no more disputes; I'll now reveal; Gentle reader* и т. д. Вскоре нарратор, говоря *my tale*, раскрывает себя как автора истории. Кроме того, местами ответственность за ход повествования возлагается на сам текст (*the text begins to ramble* [13, p. 5] 'здесь текст отступает от главной сюжетной линии' [14, с. 58]), на который, как отмечает рассказчик, не всегда можно положиться: *It may be the vellum is not wholly to be relied upon in such matters...* [13, p. 4] '...придется с оговорками признавать достоверность манускрипта...' [14, с. 55]). Местами повествователем неосознанно используется форма *мы*, после чего усилием воли он возвращается к я-нарративу. Помимо игры с нарративом, в рассказе наблюдается эксперимент с графическими средствами: автор использует курсив, большое количество восклицательных и вопросительных предложений, междометия, заглавные буквы, пробелы, многоточия и др.

Для рассказа характерны смешение родов литературы и жанровый синкретизм. Эпизод, в котором Гамлет ночью идет в спальню родителей, представлен как часть драматического произведения, скорее, фарса, как и фрагмент, когда утром мальчик приходит в комнату к Йорику: *THE SCENE'S a poor bedchamber at Elsinore. Yorick and his lady lie fast asleep in bed. In disarray upon a nearby chair: a cap, bells, motley, &c. Somewhere, a sleeping infant. Picture Hamlet now, tip-toeing to the bedside; then tensing; crouching; until at last he leaps... and now Yor. (awakes)...* [13, p. 4] 'На сцене бедная спальня в замке Эльсинор. В постели крепко спят Йорик с супругой. Возле постели на стуле лежат небрежно брошенные колпак, колокольчики, пестрое платье и прочие шутовские принадлежности. Где-то неподалеку сонно дышит ребенок. Теперь представьте себе маленького Гамлета: на цыпочках он подкрадывается к хозяину спальни, замирает, приседает поглубже и прыжком оказывается у того на спине! И тут: Йор. (проснувшись)' [14, с. 54]. При этом, воспроизводя диалоги, нарратор отказывается от солилогов, отдавая дань уважения У. Шекспиру: *But I'll leave soliloquies to better pens; my vellum's silent on what Hamlet felt while locked and wealy in his room...* [13, p. 6] 'Свой монолог я приберегу для писца получше' [14, с. 63]. Отдельные реплики героев привносят в текст отголоски абсурдистской

поэтики. В рассказе присутствуют компоненты интермедиальности: воспроизведение танца и музыки, песни и загадки, ритмического рисунка шагов Гамлета и мелодии, которую напевает рассказчик: *TUMPTY TUM, tumpty turn, and a tumpty tumpty tum...reader, time's passing, and each of us passes the time in his own sweet way, whether by drumming of fingers, or in sleep, or courtship, or the consumption of strings of sausages, or however we please; my own habit is to hum, and so tum tum tumpty tum* [13, p. 7] 'Там-пам-пам, там-пам-пам и там-пам-пам... Время идет, Читатель, и каждый из нас вправе проводить его в свое удовольствие: кто барабанит пальцами, кто спит, кто флиртует, а кто занят извлечением мелодических звуков из сосисочных струн – кому как больше нравится; лично я люблю что-нибудь напевать себе под нос, например: там-там, пам-пам-пам' [14, с. 68]. С учетом диалогической природы рассказа особой значимостью обладают элементы интертекстуальной игры, аллюзии, отсылающие не только к трагедии «Гамлет» (*grave diggers*), но и к трагедиям «Отелло» (*The Tragedy of Othello, The Moor of Venice, 1604*) и «Король Лир» (*The Tragedy of King Lear, 1608*): упоминание платка как возможного доказательства измены Офелии, мотивы ревности и неверности, отношения между Гамлетом и его отцом. Автор вкрапляет в текст отдельные культурные и литературные реминисценции (*medusan wrath, the old man of the sea*).

Таким образом, в рассказе «Йорик», входящем в сборник «Восток, Запад», С. Рушди осуществляет деконструкцию трагедии У. Шекспира «Гамлет, принц датский», канонического произведения западной культуры, разупорядочивая элементы таких уровней оригинального текста, как: 1) система персонажей (введение новых действующих лиц, изменение имен и функций оригинальных героев, создание двойников); 2) сюжет и время действия (новелла – предыстория трагедии мести, повествование фокусируется на истории Йорика); 3) нарратив (многообразие используемых стратегий, диалогичность, стилевая игра); 4) жанр (трагедия трансформируется в рассказ с элементами фарса, театра абсурда). В тексте присутствуют отсылки к другим трагедиям У. Шекспира («Отелло», «Король Лир»), а также к роману Л. Стерна «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» и повести Э. Хэмингуэя «Старик и море». Интертекстуальность становится частью диалога западной и восточной культур. В образе сына Йорика представитель англофонной постколониальной литературы воплощает концепцию гибридной идентичности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Толкачев, С. П. Мультикультурный контекст современного английского романа: автореф. дис ... канд. филол. наук: 10. 01. 03 / С. П. Толкачев. – М., 2003. – 60 с.
2. Шамсутдинова, Н. З. «Магический» реализм в современной британской литературе: Анжела Картер, Салман Рушди : автореф. дис ... канд. филол. наук : 10. 01. 03 / Н. З. Шамсутдинова. – М., 2008. – 23 с.
3. Струкова, Е. А. Образ творческой личности в произведениях англоязычных постколониальных писателей Дж. М. Кутзее и С. Рушди : автореф. дис ... канд. филол. наук: 10. 01. 03 / Е. А. Струкова. – М., 2016. – 19 с.
4. Brown, J. East / West : Salman Rushdie and Hybridity / J. Brown. – Bourbonnais : Olivet Nazarene University, 2011. – 73 p.
5. Klassen, T. The Uncertainty of National and Cultural Identity in Salman Rushdie's «East, West» and «Midnight's Children» / T. Klassen. – Syracuse : Syracuse University Honors Program Capstone Projects, 2013. – 86 p.
6. Чуванова, О. И. Особенности композиционной организации сборника рассказов Салмана Рушди «Восток, Запад» / О. И. Чуванова, Т. Г. Теличко // Вісн. СНТ. – 2013. – Том 1. – № 5. – С. 208–213.
7. Колесников, А. Ю. Восток и Запад в произведениях Салмана Рушди и Грэма Джойса / А. Ю. Колесников // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н. И. Лобачевского. – 2015. – № 2 (2). – С. 105–111.
8. Братухина, Л. В. Восточные источники в «западном» сюжете : С. Рушди «Йорик» / Л. В. Братухина // Индоевропейское языкознание и классическая филология. – 2016. – С. 162–163.
9. Titus, P. Eastern and Western Cultural Commingling in Rushdie's Stories / P. Titus [Electronic resource]. – Partium Christian University, Oradea. – Mode of access: http://theroundtable.partium.ro/Current/Literary/Titus_Pop_Eastern_and_Western_Cultural_Commingling_in_Rushdie_s_Stories.pdf. – Date of access: 03.03.2024.
10. Rushdie, S. East, West / S. Rushdie. – N. Y. : Vintage International, 1994. – 226 p.
11. Eagleton, T. Deadly Fetishes, rev. of «East, West» / T. Eagleton // London Review of Books [Electronic resource]. – Vol. 16. – No. 19. – 1994. – Mode of access: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v16/n19/terry-eagleton/deadly-fetishes/>. – Date of access: 05.02.2024.

12. *Singh, J. G.* Colonial narratives / cultural dialogues : «Discoveries» of India in the language of colonialism / J. G. Singh. – London : Routledge, 2005. – 174 p.
13. *Rushdie, S.* Yorick / S. Rushdie // Encounter. – September 1982. – P. 3–8.
14. *Рушди, С.* Восток, Запад [пер. с англ. Т. Н. Чернышевой] / С. Рушди. – СПб : Амфора, 2006. – 186 с.
15. *Стерн, Л.* Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена / Л. Стерн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://lib.ru/INOOLD/STERN/stern_tristram.txt. – Дата доступа: 15.02.2024.
16. *Sterne, L.* The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman / L. Sterne [Electronic resource]. – Mode of access: <https://www.gutenberg.org/files/39270/39270-h/39270-h.htm>. – Date of access: 15.02.2024.

Поступила в редакцию 22.03.2024