

ГАМЛЕТ Л.ПЕТРУШЕВСКОЙ В КОНТЕКСТЕ РОКОВЫХ ВОПРОСОВ СОВРЕМЕННОСТИ

© Т.Ю.Климова

Статья рассматривает одну из современных проекций сюжета У.Шекспира. Версии "Гамлета" Л.Петрушевской трансформируют проблему "коварства и любви" в проблему бытового и исторического абсурда, метафизического обмана. Комические приемы, карнавальный глум, выстраивая многообразные исторические и социальные аналогии, в итоге не отменяют индивидуальной трагедии героя.

Ключевые слова: Л.Петрушевская, Гамлет, ложное самоопределение, абсурд, карнавал, трагедия

"Литературному" Гамлету в творчестве Л.Петрушевской предшествовал Гамлет "читательский" и "зрительский": в 80-е годы ею были написаны две статьи – "Попытка ответа" и "Гамлет", каждая из которых позднее получила художественную мотивировку в прозе и драматургии. Так, рассказ "Новые Гамлеты", включенный в цикл "Лабиринт", отражает следы ее реакции на Таллиннский спектакль труппы К.Комиссарова (начало 80-х годов XX века), в котором некоторые персонажи, склонные к рефлексии, и просто неоднозначные (Гамлет, Клавдий), – раздваивались. Отсюда эффект дробления, умножения, тиражирования уникального персонажа, воплощенный в грамматике названия множественным числом – Гамлеты. Увидев проблему разрыва связи времен как нарушение родовой цепи "отец – мать – ребенок", автор трансформирует идею мести за отца в проблему мести отцам, предавшим своих детей [1]. Вместе с тем истинное предназначение искусства Л.Петрушевская видит в том, что оно "оправдывает, смягчает как бы уже готовый сорваться с уст приговор, приводит причины. Вызывает слезы. У искусства все равны. Все люди" [2: 34], поэтому среди обиженных отыскивается тот, кто своей бескорыстной любовью восстанавливает связь времен и поколений – Лека, ее дочь, маленькая Лека. На том мир и держится.

Еще один "гамлетовский" текст Л.Петрушевской – пьеса "Гамлет. Нулевое действие" (2002) – продолжает традиции миноритарного театра с его свободной, преимущественно маргинальной трактовкой классики. "Нулевое действие" отражает не только знание истории зарубежного театра, но и непосредственные впечатления автора от северной страны, вошедшие в "Датские дневники", а также собственную версию трактовки шекспировского шедевра: "Вот Гамлет – он как бы зампред. Первый зам по идеологии. Но тоже посмотрите, чем он занят,

какой чепухой! Реалистически беря, он про отца и мать выдумал, или ему померещилось, что они убили его отца. Тень – это ведь внутренний голос. Если брать реалистически. И теперь он, сам себе все внушив, хочет покончить с собой или же с ними. Бытовая уголовщина" [2: 34]. И свою пьесу она строит в строгой ориентации на разнонаправленность условия "если брать реалистически" и "если брать не реалистически". Чтобы пьеса У.Шекспира зазвучала в такой двухголосной партитуре, Л.Петрушевская приписывает к пяти актам классического текста трагедии "нулевое действие" – что-то вроде ПРОЛОГА к первому акту, предыстории трагедии, что одинаково можно трактовать и как действие пустое, равное нулю, задающее идею священной мести смысл "холостого выхлопа".

В статье "Гамлет" Л.Петрушевская обронила, что Гертруду "уже давно (такая находка) играют сволочью. И трагедии нет. Трагедия – это когда хороший человек губит другого хорошего человека. Когда негодяй предает – это даже не драма. Это неизбежность. Ужасное, однако, – это низшая, грубая форма трагедии. То, что больше подлежит суду и медицине, а не искусству" [3: 30]. В "нулевой", насквозь игровой и театрализованной версии "Гамлета" создается сценарий такой трагедии, в которой хороший человек, молодой принц Гамлет Гамлетович, обманом втянутый в государственный заговор, как раз и намерен погубить вполне хороших людей, причем погубить по кодексу чести.

Л.Петрушевской для прояснения своей версии достаточно было обратиться к минимуму разного материала: два принца, армия Фортинбраса для устрашения, заявляющая о своей солидарности с сильными мира сего закулисной хоровой поддержкой "Хурра!", а вместо "внутреннего голоса" – злоумышленники-лицедеи, по совместительству имеющие шпионские должности при датском троне. В остальных героях прямой

необходимости нет, они вскользь упоминаются в прологе и занимают свое законное место в пространстве пустой страницы финала, где авторская ремарка делает отсылку к английскому первоисточнику: "Уильям Шекспир. Гамлет. Акт II (Далее по тексту)" [4: 279].

Тема "бытовой уголовщины" в этой оригинальной идее рукотворности рока, онтологического розыгрыша, исторического "капустника" или, по Л.Петрушевской, – "поганого театра" в соответствии с современной обстановкой в мире обретает масштабный политический размах. Отметим, что "Гамлет" Б.Акунина, появившийся в том же 2002 году, также акцентирует внимание на антироковой версии международного заговора в трагедии.

Кабинетная возня за датский трон иронически обыграна под шпионские игры. Отсюда усложнение текста многоуровневой кодировкой смысла. Принцип двойной игры реализован масками – прикрытием, или, как говорят в разведке, "легендой", согласно которой три диковинных для шекспировского мира персонажа, играющие роли актеров, являются одновременно норвежскими шпионами, а их фамилии добавляют в пьесу современного советского колорита: Пельше (партидер брежневской эпохи) – в роли режиссера, Зорге (разведчик, живший на лезвии ножа) – канатоходца и генерального директора "этого поганого театра"; Куусинен (не то наш соотечественник, видный партдеятель 50-60-х годов, не то член ЦК компартии Финляндии) – в роли коммерческого директора и по совместительству кассира. Оправдывая определение "поганый театр", Л.Петрушевская представляет своих "паяцев" истории в сниженном балаганном контексте: дескать, сами-то они "не местные", но интересы в Датском королевстве имеют вполне законные, и за кусок государственного пирога средств выбирать не станут. Аттестация вражеских "засланцев" у Л.Петрушевской объективирована двойной перспективой изображения: через поступки и речь персонажей и через интеллигентное мнение Горация: Фортинбрас набрал "ватагу беззаконных удальцов <...> за корм и харч для некоего дела, <...> где нужен зуб" [4: 256]. Так что нет в "Нулевом действии" никакой необходимости в духах из могилы, чтобы проявилось очевидное:

Нет в Дании такого негодяя,
Который дрянью не был бы притом

[5: 37].

А само "дело" неизменно – борьба за власть, поэтому всякое усилие норвежской разведки имеет политическую подоплеку, всякая фраза шифруется в шпионский язык. Например, в под-

тексте безобидной реплики Фортинбраса: "Вы уже играли спектакль здесь, в Эльсиноре?" – следует читать: "Вы уже успели нанести вред враждебному королевству?". Здесь даже кухарки Джульетта и Дездемона "при делах" и вовлечены в заговор. Опытные агенты, они "симулировали смерть при исполнении прежних заданий" (разумеется, в "Отелло" и "Ромео и Джульетте") и теперь за информацию не жалеют собственного тела. Это они распускают слухи об отравлении братом и женой короля Дании, который, кстати, умер вполне мирно, хотя и неблагородно – от кулинаруной неводержанности: перетертых рябчиков объелся, буржуй! Дездемона свою имиджевую уголовную роль уже "отыграла" в пьесе Л.Петрушевской "Мужская зона", поэтому "странности" названных дам: частое присутствие под одеялами вельможных лиц, равно как и портретные детали типа "Обе усатые. Бреются здесь и под мышками. Грех один", – уже не шокируют. Во-первых, это не люди, а оболочки, маски, лейблы, а во-вторых, кто станет отрицать, что у агентов мужественный труд?

Хронотоп пьесы – Эльсинор, вобравший историю и острую современность, – недвусмысленно трактуется как "поганый театр" политических игр и проявляет рыночную суть государственной тоталитарной политики. С учетом совсем не датской реакции принца на удары судьбы – запой – и русифицированной версии имени "младшенького" – Гамлет Гамлетович – Л.Петрушевская не уходит от темы Отечества с его неповторимой спецификой, где от абсурда спастись можно только абсурдом. Отсюда и тяга к карнавализации языка и изображению "жизни спьяну".

В атмосферу балагана с его подчеркнутой гротесковой эстетикой вовлечены все. Фортинбрас, согласно ремарке, въезжает *"на палочке с конской головой под попоной. Ноги всадника маленькие, искусственные, болтаются по бокам седла"* [4: 249]. Такой же марионеточный вид у всей королевской кавалерии. Не уступает ей и придворная камарилья – всех без исключения дергают за нитки. В унисон с авторскими подсказками звучит "рекомендация" Пельше своей "команды" Фортинбрасу: "Это же актеры, ваше высочество. Это не люди. Прорехи на человечестве" [4: 250].

В архитектонике пьесы всего две картины. Первая обнажает закулисные причины будущей трагедии в Датском королевстве, вторая представляет сам спектакль "поганого театра" – остроумный акцентированный шарж на шекспировский текст. Предыстория и завязка классической пьесы даны в изложении недоброжелателей, и

поэтому трагичные обстоятельства – смерть отца принца и замужество матери – получили циничную, ерническую, порой на грани пристойности, постмодернистскую мотивировку. Так, к примеру, брак Гертруды и Клавдия, которого именуют не иначе как Клавдея, представлен как брак извращенцев. "Клавдея" подозревается в интимных отношениях с Полонием. Имя Гертруда в этом же контексте трактуется как "герой труда". Офицеры Бернардо и Марцелл аттестованы как "прапоры" – "амбалы с образованием четыре класса на двоих" [4: 260]. Старый король в субъективной логике заговорщиков и подавно – заика, обжора, недоверчивый "отпетый дурак", хитрец и узурпатор власти. Хандра молодого принца, само собой, объясняется конкуренцией за власть: принц "сошел с круга" в гонке за трон и "по этому поводу ищет, кого бы убить" [4: 254]. Зато "свой" – Фортинбрас-старший – заявлен героем, принесшим себя в жертву государству: Гамлет-отец мог беспрепятственно покорить всю Норвегию, но норвежский король предусмотрительно вызвал его на дуэль, пообещав в качестве приза за победу полкоролевства. И проиграл поединок. Все честно. Но у наследников остались "территориальные претензии". Чем не геополитическая ситуация в "одной стране" в отношении ее крайних рубежей – западного, восточного, северного, и, увы, южного!

Тема государственной деспотии заявляет о себе в тонко спланированных автором проговорах: "А они, пожравши с его тарелки, и по сю пору здоровы, как тюрма с пристройками" [4: 255]¹. У Шекспира читаем: "Влиятельных безумцев шлют в тюрьму" (Король) [5: 75]. Тюрьма, таким образом, не исчезла, а только приросла "пристройками". Повар, чье кулинарное искусство вызвало венценосную смерть от несварения, был умерщвлен в лучших варварских традициях: "опущен в кипящий котел медленно, каждая следующая нога отдельно" [4: 251].

Верная принципу шокотерапии, Л.Петрушевская провоцирует восприятие как ситуативно, так и лингвистически, прописывая свой дискурс в актуальном историческом пространстве. Как и у Шекспира, здесь "у каждой страсти собственная цель" [5: 83], и самые естественные проявления жизни при дворе оказываются стратегической операцией. Так, после слухов о нездоровье Офелии Фортинбрас заявляет: "Нормальный ход. У нас, что ли, не так? Как чуть принцу жениться, так старую девку вон, а новую бегают с фонарем ищут, а по дороге всех перережут" [4: 255]. Для

исторических аналогий годятся на выбор хоть Анхен, хоть Мария Стюарт, хоть принцесса Диана.

Приемы завоевания власти поистине интернациональны. Здесь повсеместно "торгуют" информацией: "**Голос.** ...кинь золотую цепку <плащ – Т.К.> вниз сюда, тогда скажу" [4: 274]; объявляют несогласных сумасшедшими и устраняют соперников: "**Пельше.** Руководители любяют своих колошматить. И, глядишь, вы на обратном пути из Польши запросто возьмете Данию, покрытую трупами руководства" [4: 263].

Игра и шутовство, вполне естественные в атмосфере государственного балагана, сочетаются с приемами шизоанализа, деконструирующего смысл языка до его знака. По Делезу, суть приема состоит в постоянном соскальзывании ряда означающего с ряда означаемого. Фактически не остается вообще никакого ряда, они оба исчезли [6: 102-103]. Бессмыслица или пробуксовки смысла, его ветвление обнажают скрытые "механизмы" языка политики, подчеркивая в нем "телесное", уголовное, бескультурное.

Событие, которое потрясло Гамлета и вызвало сдвиг, – чисто логического свойства: кем он стал после родственной ротации власти? А становится он "сам себе двоюродным братом", поэтому и кличет себя "во множественном числе – "мы"...", мать, соответственно, зовет "новой тетенькой" [4: 255]. Так остроумно автор поясняет природу гамлетовской рефлексии: измученный месячным запоем неокрепший рассудок принца двоится, вот он сам с собой и разговаривает, "сам себя все время спрашивает, быть или не быть, вот в чем вопрос, видали?" [4: 254]. Роковой вопрос Гамлета в этой версии Л.Петрушевской звучит до встречи с призраком, открывающим страшную истину о мире, поэтому он лишен онтологической напряженности и выглядит как пустое занятие без сакрального смысла и смысла вообще – как обычная лень или шизофрения, задание из теста на идиотизм, и поэтому трансформирован в клинический контекст: "'выть или не выть... Пока не воет"...

... "Лить или не лить – этого он не спрашивает, льет где попало"...

... "Ныть или не ныть, нет вопроса, всем жалуются громко. Насчет ног уже три месяца решет, мыть или не мыть"...

... "Пить или не пить – тоже не спрашивает, пьет"...

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

¹ Здесь и далее разрядка в цитатах моя – Т.К.

... "Увидел Офелию, спросил: жить или не жить. Она покраснела. Думала, что намек. А он просто так, в рифму"... [4: 254].

Театральная атмосфера пьесы Л.Петрушевской подчеркнута шекспировским приемом "спектакля в спектакле", стилизацией, игрой редуцированных цитат и мотивов, изощренной лингвистической игрой. Так, например, в пьесе действует бродячая театральная труппа – та самая, что у Шекспира играла пьесу "Мышеловка", ставшую индикатором истины. У Л.Петрушевской та же самая пьеса вводит принца в заблуждение, искажает истину, вынуждая его к мщению невиновным. Сам великий У.Шекспир здесь – простой смертный с присущими ему слабостями: "плачет, как баба" по пьяному делу ("Я всем чужой, веришь?"), приторговывает копиями "Мышеловки" – жить-то нужно, а в какие руки попадет текст или в какой режиссуре будет разыгран, – уже не отслеживает. Так что слово гения может быть употреблено равно во благо и во зло. Возможно, поэтому, фамилия легендарного актера из Стэффорда-на-Эйвоне воспроизводится в "Нулевом действии" в экзотике авторской транслитерации – "Шакеспейре".

Шекспировский текст у Л.Петрушевской возникает вкраплениями, аллюзиями, обыгрывается, обнаруживая пропасть между культурой и нравами двора эпохи английского возрождения и полууголовной – наших времен. "Возвышенно" декламируемое "поэтическое" соло Пельше, например, содержит в себе блатные сигналы: "пальцы-кольца", "карточный расклад", "тра-та-та" на месте так и не родившейся рифмы. А то, что в Эльсиноре все говорят стихами, воспринимается политиками как "просто ужас" (Пельше) или "словобесие. Грех, одним словом" (Куусинен). Всякое поэтичное выражение искажается или отторгается. Так, фраза Гамлета "жестокий и кусающий воздух" порождает комедийный диалог:

Пельше. Емко сказано, а?

Куусинен. Не ругайся, это грех.

Пельше. Говори, что тебе диктуют, и больше не спрашивай. Это же стихи! Они непонятные!

Зорге. Стихи. Понятно. Непонятные [4: 264-265].

Оценку "грех" в этом примере получает слово "емко", воспринятое как неприличное. Поэтический язык здесь пригоден только для ругательств. Так, пропахшего тяжелым капустным духом Куусинена уничижительно дразнят "ландышем". Циничное восприятие мира выявляют и упражнения в поисках альтернативной рифмы к слову "трикраты": ""Солдаты!"... "поддаты!"... "балда ты!" [4: 262].

Как следствие, все шекспировские знаки остраны и стилистически, например, в первоисточнике читаем: "моей любви извели вы вкус" [5: 82]. У Л.Петрушевской: "...убийца снискивает любовь Гонзаговой жены". **Зорге.** Это теперь так называется, "снискивать". Пойдем, дескать, снискнем!". И ниже: **Зорге** (*пляшет на проволоке, заикаясь, и повторяет текст*). Убийца всю ночь с-с-сни-сни-снискивал Го-го-гонзаго-гову жену" [4: 263]. В выражении "призрак пусть гонит, что его убили Клавдий и Гертруда" [4: 260] актуализируется современное жаргонное значение глагола "гнать": "нести чепуху, "заливать", "выдумывать".

Л.Петрушевская в своем виртуозном владении юмором в подтекст вкладывает не меньше информации, чем в сам текст. Например, фраза: "А остальные стоят рядом такие приветливые, после того как он проткнул шпагой врача" [4: 254-255] – выявляет страх и подбострастие дворцовой челяди. В реплике Пельше: "Мы знаем от вашего гонца Пуго, что вы должны будете здесь проехать вчера мимо нас в Польшу" [4: 250] возникает типичный портрет угодливого партийного функционера, мастера официальных докладов, который без бумажки не в состоянии согласовать видовременные формы в самой простой конструкции.

Использование игровой мотивации слов в речи штатных шпионов отражает уровень примитивного сознания. Например, Куусинен, только что вынесший приговор умственным способностям Зорге, сам превратно толкует смысл выражения "п р о к а ж а ю щ и й настой":

Зорге. А че это?

<...>

Куусинен. Ну приколы! Шутка!

Зорге. Непонятно. Настой... по приколу?" [4: 264].

Слова-омонимы проказа ("прокаженный") и проказа ("проказничать") в таком вынужденном соседстве неожиданно обнаруживают потенциал взаимооценки: закулисные "детские шалости" политиков воспринимаются как "тяжелая <...> заразная болезнь, считающаяся обычно неизлечимой" (Ожегов).

Параметры сдвинувшегося мира задаются у Л.Петрушевской также посредством усиления мотива национальной русской стихии – непроходящего хмеля. В распоряжении автора, в частности,

– прием умолчания: белая горячка Гамлета передана описанием процедуры усмирения буйного: "потом его завязали простынями, потом развязали" [4: 253];

– э ф ф е к т и с к а ж а ю щ е г о э х а :

Гамлет: Ты сказал, что придет мой покойный отец?

Голос. (*снизу, эхом*). Мой попойный отец... [4: 267];

– опосредованные детали портрета: Марцелл, взглядываясь в образ Зорге-призрака, отмечает, что этот король "помоложе, вроде... И личико не такое одутловатенькое..." [4: 267];

– абсурдизация логики обоснования:

Гамлет. <...> А не мой этот запой виноват! Где это у меня запой?!

Марцелл. Пусть не врут! Мы пьем наравне. А у меня никакого запоя!

Гамлет. Я, когда запой, сам прекрасно различаю, когда он, а когда я просто выпиваю. <...> То вы-пиваю, а то я за-пиваю. Есть разница? То я вы-пивши, а то за-пивши! [4: 267 – 268].

Марцелл в состоянии "вы-пивши" в призраке безоговорочно признает Гамлета старшего: "Боже мой! Ну вылитый ваш отец... на утро после пира и сауны... [4: 268]. Это тот самый Марцелл, который у Шекспира с трезво-мыслием и прозорливостью заметил, что "неладно в Датском королевстве":

... Кто мне объяснит,
К чему такая строгость караулов,
Стесняющая граждан по ночам?
Чем вызвана отливка медных пушек
И ввоз оружия из-за рубежа
И корабельных плотников вербовка,
Усердных в будни и в воскресный день?
Что кроется за этой потной гонкой,
Потребовавшей ночь в подмогу дню?
Кто объяснит мне это? [5: 11-12].

У Л.Петрушевской Марцелл утратил ясность ума, бдительность, способность к аналитическим наблюдениям и стал невольным пособником обмана.

"Пьяная логика" ломает естественную ориентацию в пространстве приемом буквального прочтения фразеологически связанных оборотов, как, например, в разговоре с "потусторонними силами":

Голос. С-сы-с-сы-нок!

Гамлет. Папа, тебе трудно?

Голос. Иди к одной матери!

Марцелл. Слыхали? Он посылает вас к Гертруде [4: 274].

Или, оправдывая внешнюю непохожесть призрака с королем Дании, Гамлет рассуждает: "Похудел на том свете, надо думать. Могила кого хочешь исправит" [4: 267]. В итоге вместо мистического контекста проявляется комический эффект. С Гамлетом Гамлетовичем в этой пьесе

много проще, чем с флейтой – в пьяном тумане существует. И только по этой "технической" причине его "мужчины не занимают <...> и женщины тоже" [5: 57].

При такой транскрипции первотекста У. Шекспира возникает сомнение в возможности связать пародийное "нулевое действие" с основным трагическим. Однако на случай скептицизма автор закодировала в пьесе несколько онтологически сильных мест. Так, например, в аттестации Гамлета мельком проскальзывает сообщение о его роковом предчувствии: запой начался за месяц до ненасильственной смерти отца, возобновляется после его смерти и усиливается после свадьбы матери.

Кроме того, трагедия прорицается в оторопи принца перед открывшейся пустотой: **Гамлет.** Ты живешь и думаешь – вот мой дом... Мои предки... а оказывается, ни дома, ни предков. Моя мать и дядя – убийцы. И у меня тоже задатки убийцы, видимо. Я в мать пошел! Я ведь врача проткнул!" [4: 277]. Знаки трагедии Нового времени прослеживаются в самом замысле заговорщиков: сыграть на струне благородства Гамлета. Коварство на этот раз сплело свои сети в расчете на генетический нравственный потенциал принца, обусловив трагедию незнания, подлога и предопределило время действия как время обмана, иллюзии. Принц Фортинбрас, придавая пристойный вид готовящейся подлости, между делом ненавязчиво излагает сценарий мести: "Мы, принцы, должны отмщать за отцов" [4: 263]. Стихийный психолог Пельше также замечает, что Гамлет верит только собственной обиде, и делает выводы: "Насколько я знаю этого больного Гамлета, гора трупов вам будет обеспечена. Вся головка Дании подчистую будет порублена в капусту" [4: 265-266]. Оружие против Гамлета – в нем самом, он сам себе мечь, и трагедии не избежать.

Рефлексия – свойство ума утонченного и натуры нервной, сомневающейся в однозначности мира. На это и расчет. Принц Датский даже "запивши" помнит об обязанностях наследника – принца и сына. Неосознанно в своем порыве он обращается к вере и молится об отце: "О Боже! Сжался над этой несчастной душой, он умер без покаяния, ужас!" [4: 270]; "О Господи, спаси и помилуй!" [4: 271]. И в каких бы балаганно-шутовских тонах ни изображалась сцена с явлением призрака, как бы комически ни переключалась на борьбу с теряемым в опьянении равновесием тела: "(Сам себе.) Не падать! [4: 270]; (Себе.) Стоять! [4: 271], но цель достигнута – Гамлет поверил "ряженным" и готов рисковать собой. Поставленный в ситуацию ложного самоопреде-

ления ("мы, принцы, должны отмщать за отцов"), Гамлет мстить будет не по адресу. Кроме того, ему предстоит противостоять не року, не внешнему врагу, а близким родственникам – в этом и состоит трагизм коллизии.

Мысль, что он одновременно сын убитого и новопосвященный сын убийцы, запускает нравственную рефлексию, отрезвляет и даже заставляет говорить стихами почти по шекспировскому тексту: "Как мне смотреть на прожитую жизнь? Слеза моя, на веке удержишься. Все порвалось. Распалась связь времен" [4: 277]. Слезы здесь – не для красного словца и подтверждены ремаркой: "Папа, я все сделаю! Спи спокойно. (*Плачет.*) Я сейчас встану" [4: 277]. А. Кушнер в своем "гамлетовском" стихотворении способность испытывать боль полагает мерилом человечности: "А если этот мальчик – моль / Зачем его глаза намокли?" [7: 40]. Это сказано о Лаэрте и, по версии А.Кушнера, на месте мстителя логично представить и его. Так что в пьесе в наличии, по меньшей мере, трое потенциальных мстителей.

Гамлет Л.Петрушевской, как и акунинский герой в одноименной пьесе, оказался инструментом в чужой игре, в которой выигрывает Фортинбрас: и за отца "отмщает", и новыми территориями государство укрепляет. Следовательно, нулевое действие не отменяет трагедии, только меняет ее качество фиксацией исторического и онтологического абсурда: благородные усилия Гамлета равны нулю, и много крови вновь прольется напрасно. Современный Гамлет упорно не может стать властелином обстоятельств, и ему в очередной раз достается роль жертвы, как и многим из нас. Л.Петрушевская, таким образом, выводит не исключительное, единичное, а универсальное и закономерное, обобщая судьбу литературного героя и рядового персонажа реальной истории на общечеловеческой основе:

Все мы, в целом, многое пережили.

Не как Гамлет, но у каждого свое.

Не как Гамлет, мы охотно, не задумываясь, мстили.

Не прощали.

Есть над чем поразмыслить [3: 32].

Может, в этом и рок? И если кого-то не пугает разрыв времен: "Марцелл <...> Распалась связь. Ну и что? Все встретимся в аду" [4: 278], то Гамлету еще предстоит сыграть в основном действии, перед которым он требует свои "боевые сто граммов": "Как же он <отец – Т.К.> мучается, неотомщенный. Все. Встали и пойдём выпьем" [4: 278]. Усиленный повтором, библейский императив "Талифа куми!" (Встань и иди!) – звучит одновременно как сигнал воскрешения из мертвых и как побуждение к действию, тому самому – трагическому, роковому, от которого не уйти благородному герою, потому в пьесе и значится: "Акт II. (Далее по тексту)" [4: 279].

1. Подробнее об этом: Климова Т.Ю. Гамлетовский вопрос в актуализации проблемы "отцов" и "детей" ("Новые Гамлеты" Л. Петрушевской) // *Современные проблемы изучения и преподавания литературы: Сборник науч. и метод. трудов.* – Иркутск: ГОУ ВПО "Иркут. гос. пед. ун-т", 2009. – Выпуск 10. – С.10-20.
2. Петрушевская Л.С. Попытка ответа // Петрушевская Л. Девятый том. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – С.33-35.
3. Петрушевская Л.С. Гамлет // Петрушевская Л. Девятый том. – М.: Изд-во Эксмо, 2003. – С.27-32.
4. Петрушевская Л.С. Гамлет. Нулевое действие // Петрушевская Л.С. Измененное время: рассказы и пьесы. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2005.
5. Шекспир В. Гамлет, принц датский / Пер. Б. Пастернака. – ПСС: В 10 т. – М.: Изд-во Алконост; Изд-во Лабиринт, 1994. – Т.3. Трагедии.
6. Цит. по: Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996.
7. Кушнер А.С. "Нет, не одно, а два лица..." // Кушнер А.С. Пятая стихия: Стихи и проза. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000.

L.PETRUSHEVSKAYA'S HAMLET IN THE CONTEXT OF THE FATEFUL ISSUES OF OUR TIME

T.J.Klimova

The article is devoted to the modern interpretation of the classical version of *Hamlet*. The problem of "treachery and love" is transformed into the problem of everyday and historical absurd and metaphysical deception in the new approach of L.Petrushevskaya. Comic devices and carnival scoffs are used to show the great variety of historical and social parallels, and do not supersede the character's personal tragedy.

Key words: Petrushevskaya, Hamlet, false self-determination, absurd, carnival, tragedy

* * * * *

Климова Тамара Юрьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы
Восточно-Сибирской государственной академии образования

E-mail: klimova-tu@yandex.ru