

ДИАЛОГ В ПЬЕСАХ У. ШЕКСПИРА "ГАМЛЕТ" И Т. СТОППАРДА "РОЗЕНКРАНЦ И ГИЛЬДЕНСТЕРН МЕРТВЫ": СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

М. Бахтин, раскрывая в своих трудах суть понятия "диалогизм", отмечал, что, в отличие от романа, драматическим произведениям диалогичность не свойственна, так как "... система языка в драме принципиально иначе организована... Нет объемлющего языка, диалогически повернутого к отдельным языкам, нет второго объемлющего несюжетного (не драматического) диалога" [1, с. 79]. Язык драмы, по мнению Бахтина, монолитен и не характеризуется "разноречием", "разноязычием", "индивидуальной разноголосицей". "Внутренняя расслоенность... языка" есть исключительно прерогатива романного жанра [1, с. 76] [выделено автором. - Л.З.]. Произведения классического драматического наследия - подтверждение тому.

Однако во второй половине XX в. возникают пьесы, в определенной степени противоречащие бахтинскому постулату о недиалогичности драматических жанров, например, в творчестве Т. Стоппарда ("Розенкранц и Гильденстерн мертвы", "Прыгуны", "Травести").

В данной статье мы попытаемся проследить эволюцию драматического диалога на примере пьес У. Шекспира "Гамлет" и Т. Стоппарда "Розенкранц и Гильденстерн мертвы" в свете теории М. Бахтина и продемонстрировать, что современной драме также может быть свойственно "разноречие", в котором Бахтин отказывал драме вообще.

Языковой мир "Гамлета" У. Шекспира может служить иллюстрацией бахтинских положений о драматическом диалоге: он однообразен и целостен, т.е. монологичен.

Несмотря на то, что в пьесе выведены представители различных социальных слоев (ср. положение Бахтина о языковой диалогичности в романе, обусловленной "борьбою социально-языковых точек зрения" [1, с. 86]), которым, казалось бы, должна быть присуща различная речевая манера, в целом особых различий (лексических, синтаксических, стилистических) в репликах действующих лиц нет. Персонажи живут в одном, "нерасслоенном", как сказал бы Бахтин, языке (для удобства назовем его "шекспировским"). Под понятием язык подразумеваются, помимо уже упомянутых социально-языковых различий, и

другие его ипостаси. В классической драме язык единообразен с синхронической точки зрения. Он также представляет собой единую художественно-поэтическую и стилистическую систему. Практически никогда не имеют индивидуальных отличий речевые манеры различных персонажей.

По ходу действия пьесы в ее основу вплетаются как бы инородные голоса. Среди них можно назвать письма Гамлета к Офелии и Горацио, "рассказ Энея", пьеса в пьесе "Мышеловка", песни Офелии и могильщика. Вносит ли это "языковую" разнородность в пьесу? Видимо, нет. Бахтин определяет разноречие следующим образом: "...чужая речь на чужом языке, служащая преломленному выражению авторских интенций" [1, с.137]. "Чужой язык", становясь частью "объемлющего" языка, противопоставляет одну точку зрения другой или подтверждает верность авторского мировоззрения, но с иных позиций. Что может подразумеваться под "чужим языком" в рассматриваемом нами случае? И "Гамлет", и "Розенкранц" - пьесы, написанные на одном национальном языке. Однако использование в пьесе Стоппарда шекспировского текста позволяет предположить, что в "Розенкранце" можно ожидать следующее:

- сосуществование в рамках одной пьесы двух различных исторических состояний английского языка (16 в. - 20 в.);
- переосмысление языка Шекспира в художественном пространстве Стоппарда посредством приемов, характерных для театра абсурда;
- сопоставление нескольких языковых миров как средство выражения авторских аксиологических и этических взглядов и создания "определенной художественной модели мира..." [2, с.26].

О многоязычии в "Гамлете", пожалуй, нельзя вести речь даже в тех случаях, когда можно было бы предположить отход от "довлеющего" языка и стиля. В едином стилевом русле выдержаны, например, четыре монолога: Гамлета ("To be or not to be..."*), Клавдия ("O, my offence is rank! It smells to heaven..."**), первого актера ("Anon he finds him, Striking too short at Greeks..."***) и актера-короля в "Мышеловке". Не чувствуется разноголосицы в речевых партиях обезумевших (в прямом и переносном смысле) персонажей - Гамлета и Офелии. Сложно

* Быть или не быть... – Здесь и далее "Гамлет" У.Шекспира дается в пер. М.Лозинского.

** О, мерзок грех мой, к небу он смердит.

*** Вот его находит он // Вотще разящим греков.

говорить и о преломлении авторских интенций. Так, например, даже полярные персонажи дают вполне однозначную оценку (порой "самохарактеристику") своим действиям, независимо от их этической установки и мотивировки:

Ghost

Murder most foul as in the best it is,
But this most foul, strange, and
unnatural.

(Акт 1, сц.5)

Hamlet

Such an act
That blurs the grace and blush of
modesty...

(Акт 3, сц.4)

Claudius

O, my offence is rank! It smells to
heaven.
It hath the primal eldest curse
upon't...

(Акт 3, сц.3)

Gertrude

Thou turn'st mine eyes into my very
soul,
And there I see such black and
grained spots
As will not leave their tinct.

(Акт 3, сц.4)

Horatio

So shall you hear
Of carnal, bloody and unnatural
acts...

(Акт 5, сц.2)

Призрак

Убийство гнусно по себе; но это
Гнуснее всех и всех бесчеловеч-
ней.

Гамлет

Такое дело,
Которое пятнает лик стыда...

Клавдий

О, мерзок грех мой, к небу он смер-
дит;
На нем страшнейшее из всех про-
клятий...

Гертруда

Ты мне глаза направил прямо в
душу,
И в ней я вижу столько черных
пятен,
Что их ничем не вывести.

Горацио

...повесть //
Бесчеловечных и кровавых дел...

Каждый раз авторская мысль выражается одинаково, независимо от того, кто ее высказывает: жертва, убийца, непосредственный участник происходящего или просто свидетель. В пьесе нет места иной оценке события, иному ракурсу его рассмотрения, не говоря уже о каких-либо попытках понять или оправдать случившееся.

Прямой авторский голос не звучит в языковом мире пьесы: как и полагается в драматическом произведении, он сведен к минимуму в лаконичных ремарках: "Flourish" ("Трубы"), "Enter Polonius" ("Входит Полоний"), "To Bernardo" ("К Бернардо"), (calling) (зовет) и т.д. Все указания на поведение героев, их речевую манеру, ответную реакцию на реплики других персонажей или разворачивающееся действие содержатся в самом тексте пьесы, например:

Horatio [при виде призрака. - Л.3.]

It harrows me with fear and wonder* (Акт 1, сц. 1).

Или:

Polonius [о Гамлете, слушающем монолог в исполнении первого актера. - Л.3.]

Look, whe'er he has not turned his colour, and has tears in 's eyes** (Акт 2, сц. 2).

Текст пьесы настолько самодостаточен, что в авторских ремарках возникает необходимость только в тех случаях, когда приходит время сменить место действия или исполнителей. Следовательно, о диалогическом взаимоотношении в произведении, выраженном непосредственно текстуально, говорить нельзя, что, собственно, полностью совпадает с мнением Бахтина. Голос автора - это и есть пьеса от начала до конца.

Единообразие не нарушается даже тем, что в "Гамлете" поэзия временами сменяется прозой. Проза и поэзия не повернуты друг к другу диалогически, а, дополняя друг друга, сливаются в едином монологе, в основе которого лежит авторская концепция.

Подытоживая рассмотрение особенностей диалога в "Гамлете", можно сказать, что в принципе он действительно сводится к обмену персонажей репликами, т.е. "драматически завершен" и не выходит за пределы сюжетного диалога. Вся пьеса подчинена "одному и единому языку и монологически выдержанному стилю" [1, с. 139].

* *Горацио* Я пропизан страхом и смущеньем.

** *Полоний* Смотрите, ведь он изменился в лице, и у него слезы на глазах.

Переходя к анализу отличительных черт диалога в пьесе Т.Стоппарда "Розенкранц и Гильденстерн мертвы", отметим, что оценку диалогу в своих работах дает сам автор в одном из интервью:

- во-первых, процесс создания драматического произведения основывается на диалоге автора с самим собой, т.е. является типичным случаем автокоммуникации, поскольку, по словам М.Лотмана, "подразумевает, что один индивид выступает в качестве двух" [2, с.13]. "Я пишу пьесы потому, что сочинение диалога - единственный достойный способ *противоречить самому себе*" [3, с.74] [выделено автором. - Л.З.]. Доказательство тому - стоппардовские пьесы-диспуты, выстроенные на диалогическом противопоставлении, где "точка зрения противостоит точке зрения, оценка оценке, акцент акценту" [1, с.128].

- во-вторых, по мнению Стоппарда, в его собственных пьесах нет ни "двуголосия", ни многоголосия. Как и в "Гамлете", в его произведениях звучит только один голос - голос самого автора, отсюда и единообразие языка пьес.

"М.Г. ...у вас так много персонажей говорят одинаково потому, что на самом деле это говорите вы...

Т.С. ...Я до сих пор не причисляю себя к тем авторам, которые тщательно выписывают характер каждого персонажа и стараются, чтобы каждый герой говорил своим голосом... я безжалостно принуждаю моих героев говорить то, что хочется сказать мне" [3, с.74].

Итак, герои Стоппарда, по его собственному мнению, говорят одним голосом, однако сам этот голос все же распадается как минимум на два - голос автора N1 и голос автора N2, противоречащий первому.

Действительно, можно говорить о монологичности диалога в "Розенкранце", если рассматривать отдельно стоппардовских персонажей - Розенкранца, Гильденстерна и первого актера (объяснение разделению персонажей на "стоппардовских" и "нестоппардовских" будет дано ниже). Роз и Гил просто сливаются в одно действующее лицо и, соответственно, один голос. И сами они, и остальные персонажи их не идентифицируют. Им противопоставлен первый актер, в результате чего возникает полемика, выражающая суть диалога с самим собой. Две точки зрения, сталкивающиеся в диалоге, - это, с одной стороны, неизбежность смертного исхода во всем и для всех (позиция первого актера), а с другой стороны, отказ человеческого сознания смириться с этим исходом при полном осознании его неизбежности (Роз - Гил):

Player So there's an end to that - it's commonplace: light goes with life, and in winter of your years the dark comes early...

Guil No... no... not for us, not like that. Dying is not romantic, and death is not a game which will soon be over... * [4, с.117].

Бахтинское "согласие" достигается само по себе с приходом смерти. Розенкранц и Гильденстерн мертвы, дискуссия исчерпана.

Вплетение в ткань одной пьесы контекста другой, безусловно, дает более широкую возможность трактовок, поскольку "...включенная в контекст чужая речь, как бы она ни была точно передана, всегда подвергается известным смысловым изменениям. Объемлющий чужое слово контекст создает диалогизующий фон, влияние которого может быть очень велико" [1, с.152]. Пересечение двух художественных, культурных и языковых миров (с одной стороны, шекспировский "Гамлет" рубежа 16 - 17 в., с другой стороны - "Розенкранц" Т.Стоппарда второй половины XXв.) углубляет достаточно "проговоренную" основную мысль Стоппарда. Гуманистический пафос трагедии Шекспира, искажения личности, осознающей бремя возложенной на нее ответственности ("The time is out of joint. O cursed spite // That ever I was born to set it right!"**), мучительная необходимость выбора и многие другие проблемы - все это "преломляется" в художественном замысле "Розенкранца", в главной идее пьесы. Умирают все: и Гамлет, и Розенкранц, и Гильденстерн - такова жизнь ("It is written"***). Тщетность всех попыток управлять своей судьбой показана на всех уровнях - в "снятом" возвышенном (Гамлет), в обыденном (Розенкранц и Гильденстерн). Экзистенциальная безысходность, бессмысленность как жизни, так и смерти в сочетании с идейным накалом и трагизмом пьесы Шекспира создают сложную, многоуровневую концепцию "Розенкранца".

При этом экзистенциальное начало превалирует над гуманистическим. Неслучайно, что все наиболее драматичные эпизоды шекспировской пьесы опущены, в то время как лейтмотив неизбежности смерти пронизывает все произведение, повторяясь вновь и вновь (цикличность - одна из характерных черт пьесы Стоппарда). Действие

* *Актер* ... И так все кончается – банальностью: свет светит, пока есть жизнь; но когда приходит зима твоих дней, темнеет рано.

Гильденстерн ... Нет, нет... это не для нас, это не так. Умирание не романтично, и смерть – это не игра, которая скоро кончится... [Здесь и далее цитаты из пьесы Т.Стоппарда "Розенкранц и Гильденстерн мертвы" приводятся в пер. И.Бродского. – Л.З.]

** Век расшатался – и скверней всего,

Что я рожден восстановить его!

*** Это написано.

идет как бы по кругу, возвращаясь в одну и ту же точку - смерть. Герои, уходя, как им кажется, от неизбежности, стремятся к ней. Стоппардовская модель жизни перекликается с фолкнеровской: "Жизнь - это не движение, а однообразное повторение одних и тех же движений" [цит. по: 5, с. 11]. Жизнь Роза и Гила действительно "проживается" несколько раз: проговаривается в намеках ("I should concentrate on not losing your heads"* [4, с.58], "Do you ever think of yourself as actually dead, lying in a box with a lid on it?"** [4, с.62] и т.д.), проигрывается актерами в пантомиме, проживается самими героями. До самого финала Роз и Гил, не осознавая свою зависимость от того, что "написано", не понимают никакие, даже прямые намеки на исход истории.

Интересно, что один из первых прямых намеков (не считая, конечно, заглавия пьесы) как бы нечаянно слетает с уст самих героев. После первой наиболее полнокровной репрезентации отрывка из Шекспира, первого пребывания на "другой" художественно-языковой территории, Роз в ужасе раздражается потоком бессмыслицы:

Ros - over my step over my head body! - I tell you it's all stopping to a death, it's boding to a depth, stepping to a head, it's all heading to a dead stop*** [4, с.29].

На первый взгляд, абсурдная фраза, выдержанная в лучших традициях монолога Лакки в пьесе С.Беккета "В ожидании Годо" или "Лысой певицы" Э.Ионеско. Однако если рассмотреть эту загадку в духе Соссюра ("Анаграмму не следует определять как преднамеренную путаницу, лишенную полноты смысла, а как неопределяемую множественность..." [цит. по: 6, с.84]), то экзистенциальное восприятие мира в пьесе Стоппарда соединяется с постструктуралистским. Здесь можно упомянуть децентрализацию (в духе Ж.Дерриды) автором сюжетных моментов, заимствованных у Шекспира, включенность всего в единый текст ("It is written"****). "Проговаривание" собственной смерти до ее наступления, ее невольное предсказывание отража-

* "А я бы постарался не лишиться головы" [перевод мой. - Л.З.].

** Ты представляешь себя когда-нибудь мертвым, по-настоящему... в ящике и с крышкой сверху?

*** *Розенкранц* ... У меня ум за разум заходит, слышишь! В башке что-то застопорилось - точно намертво - какая-то мертвая точка - понял? И все это пахнет мертвечиной... [В пер. И.Бродского этот отрывок выдержан более логично и "правильно", чем в оригинале. - Л.З.].

**** Это написано.

ет положение Ж.Лакана: "Именно мир слов создает мир вещей" [цит. по: 6, с.84].

"Words, words. They're all we have to go on"* [4, с.32]. Мир пьесы логоцентричен, и слову отводится особая роль - неумело проговоренное, оно становится приговором говорящему: "He murdered us"** [4, с.47], - говорит Роз о Гамлете задолго до того, как это случится. Все остальное действие после панических "stopping to a death" - лишь кружение по спирали. Игра и жизнь смешиваются, и уже неважно, где реальность, а где театр - суть одна: "... We follow instructions - there is no choice involved"*** [4, с.73].

Независимо от того, "проигрывается" ли жизнь Роза и Гила или "проживается", языковое воплощение авторской концепции не меняется:

- после пантомимы, где умирают их двойники, Гил восклицает:

Guil (fear, derision) Actors! The mechanics of cheap melodrama! That isn't death!.. You die so many times... You can't act death**** [4, с.77];

- перед собственной смертью, наконец-то все поняв:

Guil (fear, vengeance, scorn) Your experience? - Actors!.. I'm talking about death - and you've never experienced that... That's death... You cannot act it***** [4, с.115,116].

И одинаковый аккорд на каждом витке спирали:

Guil ...death. It's just a man failing to reappear, that's all - now you see him, now you don't...***** [4, с.77].

А в промежутке между этими витками герои пытаются осознать то, к чему до сих пор обращались мимоходом:

We must be born with the intuition of mortality. Before we know the words for it, before we know that there are words, out we come, bloodied

*Слова, слова. Это все, на что мы можем рассчитывать.

** "Он нас прикончил" [перевод мой. - Л.З.]. Вариант Бродского звучит более обще и несколько сглаживает скрытую в подтексте функцию Гамлета по отношению к главным героям: "Он нас уделал".

*** Мы не выбираем: мы подчиняемся указаниям.

**** *Гильденстерн (страх, насмешка)*. Актеры! Механики дешевых мелодрам! Это не смерть!.. Вы умираете столько раз; как же вы рассчитываете, что они поверят в смерть подлинную?

***** *Гильденстерн (страх, мстительность, презрение)*. Ваш опыт - актеров!.. Я говорю о смерти - а этого опыта у вас нет - и этого не сыграешь... - и это - смерть.

***** *Гильденстерн* ...смерть состоит не в этом. Просто дело в том, что человек больше не появляется, и все - сейчас вы его видите, сейчас нет...

and squalling with the knowledge that for all the compasses in the world, there's only one direction, and time is its only measure*[4, с.64].

Если "в художньому творі ядро - це той відносно сталий ідейний зміст, що притягує/відштовхує множинність витлумачень", то кору художественного произведения составляют "формальні проявники художнього змісту - ...художня мова в усіх її сферах" [7, с.13]. Как было показано выше, ядро пьесы Стоппарда образует экзистенциальная концепция "нормальности" смерти и безысходности любой жизненной ситуации. Ее особое звучание достигается диалогическим сосуществованием двух авторских точек зрения на проблему идейного наполнения пьесы Стоппарда, а также логоцентричной структурой действия и модели мира в пьесе, что, безусловно, должно отразиться на художественном языке в произведении.

Собственно расслоение языкового материала в "Розенкранце" основано на взаимодействии двух языковых миров в одном: язык Шекспира постоянно соприкасается с языком Стоппарда, но не в виде дополнения одного к другому, а в теснейшем переплетении, взаимопроникновении. Интересно в этом плане изменение акцентов по отношению к главным героям. Когда они говорят языком Стоппарда, то чаще всего их обмен репликами составляет суть действия пьесы. Герои, как и полагается, занимают центральную позицию. В этих случаях можно проследить все отличительные стороны стоппардовского стиля (научообразные диспуты философского характера, усложненный язык, выражающий запутанные отвлеченные мысли, игра словами и т.д.), как, например, в следующем отрывке:

Guil ...Syllogism the second: one, probability is a factor which operates within natural forces. Two, probability is not operating as a factor. Three, we are now within un-, sub-, supernatural forces. Discuss** [4, с.7].

Когда же в язык Стоппарда вплетается шекспировский, то и речевые партии главных героев воспринимаются подчиненно, как и подобает речи второстепенных персонажей.

* ...мы, должно быть, рождаемся с предчувствием смерти. Прежде чем узнаем это слово, прежде чем узнаем, что существуют вообще слова, являясь на свет, окровавленные и визжащие, мы уже знаем, что для всех компасов на свете есть только одно направление, и время – мера его.

** *Гильденстери* ...Силлогизм номер два: первое – вероятность есть фактор, оперирующий в сфере естественных сил. Второе – вероятность не оперирует как фактор. Вывод – мы во власти не-, противо- или сверхъестественных сил. Обсудим.

Однако герои при этом на периферию не смещаются. В пьесе достаточно часты случаи некоторого несоблюдения шекспировского порядка появления и ухода персонажей, обмена репликами. Сравним, например, акт 1 у Стоппарда и акт 2, сц.1 у Шекспира. В "Гамлете" Розенкранц и Гильденстерн покидают сцену, и входит Полоний; в пьесе Стоппарда Роз и Гил остаются на сцене [8, с.664; 4, с.28]. Или в акте 1 "Розенкранца" Гил адресует реплику "My honoured lord!" [4, с.44] Гамлету, в то время как в "Гамлете" она обращена к Полонию [8, с.666].

Таких случаев действительно много. Они оправданы системой персонажей пьесы Стоппарда: если Роз и Гил помещены в центр, а остальные герои "Гамлета", включая самого Принца Датского, оттеснены на периферию, то так ли важно, будет ли, например, Офелия на сцене или за сценой - главное, что Роз и Гил не выходят из действия.

Два звучащих голоса - Шекспира и Стоппарда - сливаясь, создают особый языковой мир пьесы. Доминирующий голос Стоппарда вступает с шекспировским в тот самый "второй объемлющий несюжетный (не драматический) диалог", в котором Бахтин отказывает классической драме. Похоже, что в данном случае есть основания говорить о разноречии в драматическом произведении, т.к. вводимое в пьесу шекспировское слово звучит по отношению к доминирующему голосу Стоппарда, как *"чужая речь на чужом языке, служащая преломленному выражению авторских интенций"*. К этой ситуации вполне приложимо и бахтинское определение "двуголосости": "...эти два голоса диалогически соотнесены, они как бы знают друг о друге и строятся в этом взаимном знании о себе, как бы друг с другом беседуют" [1, с.138].

Исходя из того, на каком "языке" говорят персонажи, их можно условно разделить на две группы - "шекспировские" (Гамлет, Клавдий, Гертруда, Полоний), говорящие только языком Шекспира, и "стоппардовские" (Роз, Гил, первый актер), переходящие с языка Шекспира на язык Стоппарда, как только со сцены сходят представители первой (условно говоря, "классической") группы.

Шекспир не просто цитируется Стоппардом, а творчески переосмысливается. Можно выделить следующие виды стоппардовского творческого отклика на язык Шекспира в "Розенкранце":

- модернизация архаичных форм и "поэтических" сокращений:

в "Гамлете"	в "Розенкранце"
o'er	over
mine lord	my lord
Th'ambassadors	the ambassadors

and holds her hard, then he goes to the length of his arm, and with his other hand over his brow, falls to such perusal of her face as he would draw it... At last, with a little shaking of his arm, and thrice his head waving up and down, he raises a sigh so piteous and profound that it does seem to shatter all his bulk and end his being. That done he lets her go, and with his head over his shoulder turned, **he goes out backwards without taking his eyes off her...she runs off in the opposite direction*** [4, с.26] [выделено автором. - Л.3].

б) опосредованный:

Шекспировские реплики звучат из уст "неожиданных" героев, вне шекспировского действия и интерьера:

Player Why, we grow rusty... ** [4, с.13] (ср. с актом 2, сц.2 "Гамлет", разговор Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном об актерях:
Hamlet Do they grow rusty?***).

Или чуть дальше:

Player... A nest of children.... Juvenile companies, they are the fashion [4, с.15] (парадоксальная передача исходной реплики Розенкранца в разговоре с Гамлетом:

Rosencrantz... But there is, sir, an eyrie of children, little eyases... These are now the fashion**** [8, с.667]).

в) сюжетный:

* И.Бродский в этом отрывке не придерживается перевода М.Лозинского, а дает собственный, в результате чего ремарка начинает звучать как парафраз Шекспира, в то время как у Стоппарда – практически *дословная* цитата.

Офелия, очевидно шила: в руках у нее какое-то рукоделие. В этой сцене они оба молчат. Гамлет, без шляпы, камзол его распахнут, чулки без подвязок спадают на щиколотки, он бледен как полотно, колени его дрожат. С печальным выражением лица он берет Офелию за плечо и крепко его сжимает, потом отстраняет ее от себя на расстояние вытянутой руки и, прижимая другую руку к своему лбу, вперяется взглядом в ее лицо, как бы желая запомнить его навсегда. Затем, махнув рукой и трижды кивнув головой – самому себе, - он поднимает взор, исполненный такой печали и глубины, как будто все его существо потрясено и сейчас он умрет. После чего он, наконец, выпускает ее и *движется к выходу, не спуская с нее глаз... Офелия убегает в противоположную сторону* [выделено автором. - Л.3].

** **Актер** Видите ли; мы, так сказать, ржавели...

*** **Гамлет** Или они начали ржаветь?

**** **Актер** Выводок детей, придерживающихся городской традиции. Малолетние труппы, они сейчас в моде [перевод мой. - Л. 3].

Розенкранц ...Но там имеется выводок детей, маленьких соколят... Сейчас они в моде.

Сюжет "Гамлета" перефразируется бесчисленное количество раз:

- многочисленное обращение к словам Клавдия и Гертруды, например:

Since not the exterior nor the inward man || Resembles that it was*
(Акт 2, сц.1)

и

...he's changed... The exterior and inward man fails to resemble;
He's not himself**;

- разыгрывание сюжета самими героями (ключевая фраза - слова Клавдия о цели их пребывания в Эльсиноре: "...glean what afflicts him"***):

Ros How are you?

Guil Afflicted!

Ros Really? In what way?

Guil Transformed.

Ros Inside or out?

Guil Both.

Ros I see. (Pause) Not much new there.

Guil Go into details. Delve. Probe the background, establish the situation [4, с.40].

Розенкранц Как поживаете?

Гильденстерн Помешался.

Розенкранц Действительно? Каким образом?

Гильденстерн Я изменился.

Розенкранц Внутри или снаружи?

Гильденстерн И - и.

Розенкранц Понятно. (Пауза) Не так уж ново.

Гильденстерн Переходи к деталям. Копни. Разнюхай подоплеку.
- передача целых отрывков и сюжетных линий из Шекспира современным английским языком, например:

Ros To sum up: your father, whom you love, dies, you are his heir, you come back to find, that hardly was the corpse cold before his younger brother popped on to his throne and into his sheets, thereby offending both legal and natural practice. Now why exactly are you behaving in this

* ...и внутренний и внешний человек // Не сходен с прежним...

** ...он изменился... Внутренне и внешне и больше не напоминает; Совершенно другой человек.

*** ...узнать, чем он подавлен.

extraordinary manner?* [4, с.42].

Ros ...He's depressed!.. Denmark's a prison and he'd rather live in a nutshell; some shadow-play about the nature of ambition, which never got down to cases, and finally one direct question which might have led somewhere, and led in fact to his illuminating claim to tell a hawk from a handsaw**[4, с.48].

Последняя цитата, кстати, отражает типично постмодернистское художественное сознание: "...a more or less fair description..., as well as being a joke about the linguistic difficulty of Shakespeare for today's audiences"***[9, с.52].

- театр в театре: актеры проигрывают всю пьесу перед Розом и Гилом от начала до конца, включая даже то, что непосредственно не относится к действию "Гамлета", а произошло до завязки или за сценой (акт 2).

Шекспировский язык, помещенный в пространство языка Стоппарда, привносит не только монологично-шекспировское начало. Чужой язык позволяет раздвинуть границы художественного мира Стоппарда, расширяя и углубляя то, что можно определить бахтинским понятием "авторские интенции".

Диалог художественных миров, культур и мировоззрений в пьесе Стоппарда дает основания рассматривать "Розенкранца" как ответную реплику "некоторого диалога, стиль которой определяется взаимоотношением ее с другими репликами этого диалога (в целом беседы)..." [1, с.87]. По мнению Ю.Кристовой, "...любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста" [10, с.99], но в "Розенкран-

* **Розенкранц** Подведем итоги. Ваш отец, которого вы любите, умирает. Вы наследник престола. Вы возвращаетесь, чтоб увидеть, что его тело еще не остыло, а младший брат уже забрался на его трон и в его простыни. Оскорбляя физические и нравственные законы. Одновременно. Но почему вы все-таки ведете себя столь странным образом?

** **Розенкранц** ...он подавлен!... Дания – тюрьма, и он предпочел бы жить в ореховой скорлупе. Честолюбие и нежелание мириться с фактами. А единственный прямой вопрос, который мог привести к чему-нибудь стоящему, привел всего лишь к этому ослепительному откровению, что он может отличить сокола от цапли.

*** ...более-менее точное описание, но в то же время и шутка над тем, какую трудность представляет Шекспир для современной аудитории с лингвистической точки зрения.

це" наиболее интересно то, что пьеса не только впитала в себя сразу два произведения, но и ответила на них: "Two of the world's best-known plays, Hamlet and Waiting for Godot, lay obviously behind Rosencrantz"* [9, с.21]. Добавим к этому, что посредством поэтики пьесы Беккета "В ожидании Годо" Шекспир как бы вступает в художественную коммуникацию со всем театром абсурда, причем на художественно-языковой территории Стоппарда.

Своеобразие этой интертекстуальной беседы заключается в том, что пьесы, тексты которых стали начальными репликами диалога, друг с другом напрямую не связаны. Именно пьеса Стоппарда вовлекает в непосредственный диалог Шекспира и Беккета, сравнивая и противопоставляя их в парадоксальном единстве.

Отрывки из "Гамлета" сменяются словесным потоком в духе Беккета и Ионеско или типично беккетовским "диалогом глухих". Коммуникативная цель таких пассажей стерта, а результат очевиден: "убийство времени" и в конечном итоге - самоубийство.

Ros Shouldn't we do something constructive?

Guil What did you have in mind?..

Ros We could go.

Guil Where?

Ros After him.

Guil Why? They've got us placed now...

[4, с.32]

Розенкранц Может надо что-нибудь сделать? Что-нибудь конструктивное? А?

Гильденстерн Что?

Розенкранц Может, сходить?

Гильденстерн Куда?

Розенкранц За ним.

Гильденстерн Зачем? Сами нас найдут.

Сравним этот разговор с отрывком из пьесы "В ожидании Годо" С.Беккета:

Vladimir That passed the time.

Estragon It would have passed in any case.

Vladimir Yes, but not so rapidly. [Pause.]

Estragon What do we do now?

* Две самые известные в мире пьесы - "Гамлет" и "В ожидании Годо", несомненно, лежат в основе "Розенкранца".

Vladimir I don't know.

Estragon Let's go.

Vladimir We can't.

Estragon Why not?

Vladimir We're waiting for Godot

[11, с.46 - 47].

Владимир Вот как-то и время прошло.

Эстрагон Оно бы и так прошло.

Владимир Да. Но не так быстро.

Пауза.

Эстрагон А что мы теперь будем делать?

Владимир Не знаю.

Эстрагон Давай уйдем.

Владимир Нельзя.

Эстрагон Почему?

Владимир Мы ждем Годо. (Здесь и далее цитаты из пьесы Беккета "В ожидании Годо" приводятся в переводе М.Богословской.)

Та же пара безликих героев, не способных к действию, парализованных вынужденным ожиданием, застывших, как мошки в янтаре, в данном временном отрезке. Диалоги выдержаны в схожем стиле "перебрасывания" краткими репликами, создающими определенный ритмический рисунок. Как правило, игра слов является одним из элементов этой пикировки:

Estragon What exactly did we ask him for?

Vladimir Were you not there?

Estragon I can't have been listening.

Vladimir Oh...nothing very definite.

Estragon A kind of prayer.

Vladimir Precisely.

Estragon A vague supplication.

Vladimir Exactly.

Estragon And what did he reply?

Vladimir That he'd see.

Estragon That he couldn't promise anything.

Vladimir That he'd have to think it over.

Estragon In the quiet of his home.

Vladimir Consult his family.

Estragon His friends.

Vladimir His agents.

Estragon His correspondents.

Vladimir His books.

Estragon His bank account.

Vladimir Before taking a decision.

Estragon It's the normal thing.

Vladimir Is it not?

Estragon I think it is.

Vladimir I think so too [11, с.19-20].

Эстрагон А что мы, собственно, у него просили?

Владимир Разве ты не был там?

Эстрагон Я пропустил мимо ушей.

Владимир Ну, ничего такого определенного.

Эстрагон Просто такая мольба?

Владимир Вот именно.

Эстрагон Туманная просьба.

Владимир... Пожалуй.

Эстрагон А что он ответил?

Владимир Что он посмотрит.

Эстрагон Что он ничего не может обещать?

Владимир Что ему надо подумать.

Эстрагон На свежую голову.

Владимир Посоветоваться со своими домашними.

Эстрагон С друзьями.

Владимир С уполномоченными.

Эстрагон С корреспондентами.

Владимир С приходными книгами.

Эстрагон С текущим счетом.

Владимир Прежде чем что-нибудь решить.

Эстрагон Это естественно.

Владимир Не правда ли?

Эстрагон Так мне кажется.

Владимир Мне тоже.

По мнению А.Елистратовой, у Беккета "обмен репликами... чаще всего тавтологичен: к одному слову подбираются аналогии, пока весь запас не будет исчерпан и диалог не замкнется, вернувшись к исходной точке круга" [12, с.164].

К этому беккетовскому приему Стоппард прибегает как на своей собственной художественно-языковой территории, так и при передаче шекспировского текста. Проиллюстрируем оба случая использования

беккетовской техники в "Розенкранце":

Guil Now mind your tongue, or we'll have it out and throw the rest of you away, like a nightingale at a Roman feast.

Ros Took the very words out of my mouth.

Guil You'd be lost for words.

Ros You'd be tongue-tied.

Guil Like a mute in a monologue.

Ros Like a nightingale at a Roman feast.

Guil Your diction will go to pieces.

Ros Your lines will be cut.

Guil To dumbshows.

Ros And dramatic pauses.

Guil You'll never find your tongue.

Ros Lick your lips.

Guil Taste your tears.

Ros Your breakfast.

Guil You won't know the difference.

Ros There won't be any.

Guil We'll take the very words out of your mouth.

Ros So you've caught on.

Guil So you've caught up [4, с.54].

Гильденстерн Попридержи язык, не то мы его у тебя вырвем - и вообще выпотрошим, как соловья на римском пиршестве.

Розенкранц Украл у меня изо рта.

Гильденстерн И слова уже не понадобятся.

Розенкранц Начнешь заикаться.

Гильденстерн Как немой в монологе.

Розенкранц Как соловей на римском пиршестве.

Гильденстерн Реплики укоротятся.

Розенкранц Исчезнет артикуляция.

Гильденстерн Останется жестикуляция.

Розенкранц И драматическая пауза.

Гильденстерн Язык уже ничего не сможет.

Розенкранц Облизать губы.

Гильденстерн И ощутить привкус слез.

Розенкранц Или - завтрака.

Гильденстерн Не почувствует разницу.

Розенкранц Ее и не будет.

Гильденстерн Слова не понадобятся.

Розенкранц Догонять будет незачем.

Гильденстерн Значит, ты догнал нас.

И пример "пересказывания" шекспировского сюжета в беккетовском стиле:

Ros Let me get it straight. Your father was king. You were his only son. Your father dies. You are of age. Your uncle becomes king.

Guil Yes.

Ros Unorthodox.

Guil Undid me.

Ros Undeniable. Where were you?

Guil In Germany.

Ros Usurpation, then.

Guil He slipped in.

Ros Which reminds me.

Guil Well, it would.

Ros I don't want to be personal.

Guil It's common knowledge.

Ros Your mother's marriage.

Guil He slipped in.

Beat.

Ros (lugubriously) His body was still warm.

Guil So was hers.

Ros Extraordinary.

Guil Indecent.

Ros Hasty.

Guil Suspicious.

Ros It makes you think.

Guil Don't think I haven't thought of it.

Ros And with her husband's brother.

Guil They were close.

Ros She went to him -

Guil - Too close -

Ros - for comfort.

Guil It looks bad.

Ros It adds up.

Guil Incest to adultery [4, с.42].

Розенкранц Позвольте мне напрямик. Ваш отец был королем. Вы - единственный сын. Ваш отец умирает. Вы - совершеннолетний. Ваш дядюшка становится королем.

Гильденстерн Точно.

Розенкранц Необычно.

Гильденсерн Более чем.

Розенкранц Именно. Где вы были в это время?

Гильденстерн В Германии.

Розенкранц Значит - узурпация?

Гильденстерн Он просочился.

Розенкранц Это напоминает -

Гильденстерн Естественно.

Розенкранц Не хотелось бы быть неделикатным, но...

Гильденстерн Это общеизвестно.

Розенкранц Брак вашей матушки...

Гильденстерн Он просочился.

Шаги.

Розенкранц (потупясь) Его тело было еще теплым.

Гильденстерн Ее тоже.

Розенкранц Необычайно.

Гильденстерн Непочтенно.

Розенкранц Поспешно.

Гильденстерн Подозрительно.

Розенкранц Заставляет задуматься.

Гильденстерн Не думайте, что я не задумывался.

Розенкранц И это с братом мужа.

Гильденстерн Близкий родственник.

Розенкранц Она пошла к нему -

Гильденстерн Слишком близкий.

Розенкранц За утешением.

Гильденстерн Скверная история.

Розенкранц Похоже.

Гильденстерн Кровосмешение и адюльтер.

Есть в пьесе Стоппарда много других точек соприкосновения с Беккетом: игры, комические сценки (сценка со шляпами - "В ожидании Годо"; Розенкранц и Гильденстерн, ищущие Гамлета по приказу Клавдия в "Розенкранце"), мотив слепоты и беспомощности, рефрены, повторяющиеся через определенные интервалы, например:

Estragon What do we do now?

Vladimir I don't know.

Estragon Let's go.

Vladimir We can't.

Estragon Why not?

Vladimir We're waiting for Godot.

Эстрагон А что мы теперь будем делать?

Владимир Не знаю.

Эстрагон Давай уйдем.

Владимир Нельзя.

Эстрагон Почему?

Владимир Мы ждем Годо.

И у Стоппарда - We were summoned; a messenger (За нами послали; гонец) - постоянное возвращение разговора к Гамлету, к тому, что приковывает их к этому месту и времени:

Guil Is he there?

Ros Yes.

Guil What's he doing?

Ros Talking.

Guil To himself?

Гильденстерн Он там?

Розенкранц Да.

Гильденстерн Что делает?

Розенкранц Разговаривает.

Гильденстерн Сам с собой?

Интересно, что переключка с Беккетом осуществляется даже на уровне авторских ремарок, например: "*resumes the struggle* - though the theatre audience never sees this stage direction, and here it simply refers to Alfred's movement, the words come from the very first lines of *Waiting for Godot*, where they mean the decision to continue with life itself" * [9, с.48].

Имеется в виду начало пьесы Беккета:

Estragon ... Nothing to be done.

Vladimir ... I'm beginning to come round to that opinion. All my life I've tried to put it from me, saying, Vladimir, be reasonable, you haven't yet tried everything. And I resumed the struggle** [11, с.11].

* ...прилагая усилия – хотя театральные зрители не видят авторских ремарок, и здесь слова относятся к движениям Альфреда, взяты они из самых первых строк "В ожидании Годо", где подразумевали решение продолжать жить.

** **Эстрагон** ... Ничего не поделаешь.

Владимир ... Я начинаю склоняться к тому же мнению. Всю жизнь я пытался не поддаваться этому, говорил себе, будь рассудителен, Владимир, ты же ведь еще не все испробовал. И снова прилагал усилия.

Однако во всех приведенных выше примерах видно соприкосновение между Беккетом и Стоппардом, а Шекспир вовлечен в диалог лишь постольку, поскольку в действии участвуют созданные им персонажи. В то же время в тексте "Розенкранца" можно найти и другие виды полилогических отношений "Шекспир - Беккет - Стоппард". Нередки в "Розенкранце" случаи шекспировских реминисценций в типично беккетовском диалоге:

(разговор об игре в вопросы)

Ros ... Where is it going to end?

Guil That's the question.

Ros It's all questions** [4, с. 35].

(ср. "To be or not to be; that is the question...").

Структура усложняется, когда в разговор вовлекаются все три драматурга, образуя своеобразный полилог:

Player The old man thinks he's in love with his daughter.

Ros (appalled) Good God! We're out of our depth here.

Player No, no, no - he hasn't got a daughter - the old man thinks he's in love with his daughter.

Ros The old man is?

Player Hamlet, in love with the old man's daughter, the old man thinks** [4, с.61].

В этом отрывке обыгрывается шекспировская сюжетная линия в духе беккетовского диалога непонимания плюс характерный для Стоппарда каламбур (реализация двух значений одного и того же слова). Out of depth, согласно "Longman Dictionary of Contemporary English", может означать:

a) in water - that is deeper than one's height;

b) beyond one's ability to understand*** [13, с.275].

* *Розенкранц* ... Чем все это кончится?

Гильденстерн Вот вопрос.

Розенкранц Вопрос вопросов.

** *Актер* Старик считает, что он влюбился в дочку.

Розенкранц (пораженный) О боже, это свыше моего разумения.

Актер Нет, нет - у него нет дочки - старик считает, что он влюбился в его дочку.

Розенкранц Старик?

Актер Гамлет. Влюбился в дочку старика. Старик так думает.

*** а) в воде - глубже чьего-либо роста;

б) вне чьего-либо понимания [перевод мой. - Л.З.].

Оба значения срабатывают в данном контексте, включая художественные миры трех авторов в ситуацию полилога. Более того, каламбур приобретает более широкое значение, поскольку может быть отнесен и к трагедии Офелии. Итак, характерная для Стоппарда игра словами, шекспировские реминисценции и диалог в абсурдистском стиле сплелись в этом отрывке в единое целое.

Подводя итог всему сказанному выше, можно сделать следующие выводы:

1) пьесы У.Шекспира "Гамлет" и Т.Стоппарда "Розенкранц и Гильденстерн мертвы" представляют собой два типа художественной организации драматического произведения: монологический и диалогический соответственно;

2) диалогические отношения в пьесе "Розенкранц и Гильденстерн мертвы" прослеживаются:

- на аксиологическом уровне: автокоммуникация (два типа оценки мироздания, данность и желаемое), выраженная в оппозиции "Розенкранц и Гильденстерн - актер"; полемика концепций Шекспира и Стоппарда (мировоззрение эпохи Возрождения и конца XX в.);

- на уровне естественного языка: диалогическое соотношение языка Стоппарда и языка Шекспира; внутриязыковой диалогизм, характерный для Стоппарда, выдержанный в духе шекспировских каламбуров;

- в ситуации интертекстуального полилога: сложное переплетение и взаимопроникновение трех пьес - "Гамлет" У.Шекспира, "В ожидании Годо" С.Беккета и "Розенкранц и Гильденстерн мертвы" Т.Стоппарда.

Цитированная литература

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. - М., 1975.
2. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. - М., 1970.
3. Гассоу М. Из книги "Беседы со Стоппардом" // Иностранная литература. - 2000. - №12.
4. Stoppard T. Rosencrantz and Guildenstern Are Dead. - L., 1999.
5. Дюшен И. Театр парадокса (предисловие) // Театр парадокса. - М., 1991.
6. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. - М., 1998.

7. Ткаченко А. Між хаосом і космосом, або У передчутті нео-структуралізму // Слово і час. - 2000. - №2.
8. Shakespeare W. The Complete Works. - Oxford, 1988.
9. Hunter J. Tom Stoppard. - L., N.Y., 2000.
10. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог и роман // Вестник Моск. ун-та. - Серия 9. Филология, №1. - 1995.
11. Beckett S. The Complete Dramatic Works. - L., 1990.
12. Елистратова А. Трагикомедия Беккета "В ожидании Годо" // Иностранная литература. - 1966. - №10.
13. Словарь современного английского языка: В 2т. - М., 1992. - А-Л. - Т.1.

Анотація

Метою цієї статті є порівняльний аналіз діалогу в п'єсах У.Шекспіра "Гамлет" та Т.Стоппарда "Розенкранц та Гільденстерн мертві", які утворюють монологічний та діалогічний шаблї художньої організації драматичного твору відповідно.

Annotation

The aim of this article is comparative analysis of the dialogue in "Hamlet" by W. Shakespeare and "Rosencratz and Guildenstern Are Dead" by T. Stoppard that make up monological and dialogical levels of artistic arrangement of a dramatic work correspondently.

Стаття надійшла до редакції 14.02.02

Стаття поступила в редакцію 14.02.02