

Walentina Golowczinier, Natalia Prochorenko

Маски в пьесе Виктора Коркия Гамлет.ru

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 2, 303-312

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Walentina Golowczinier

Natalia Prochorenko

Tomski Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny
Tomsk, Rosja

МАСКИ В ПЬЕСЕ ВИКТОРА КОРКИЯ *ГАМЛЕТ.RU*

Ключевые слова: *драма, действие, маска, Гамлет, Виктор Коркия*

О возможности видеть поэта и драматурга Виктора Коркия (род. в 1948 г.) среди представителей русского постмодернизма косвенным образом говорит круг общения времени его становления, формирования как художника и, конечно же, творчество. Он был одним из основателей московского клуба «Поэзия» (Д. Пригов и И. Иртеньев, А. Еременко, А. Кабаков), издал сборник стихотворений и поэм *Свободное время* (1988). В 1970-х гг. работал в отделе поэзии журнала «Юность» и занимался в студии драматурга А. Арбузова вместе с Л. Петрушевской, В. Славкиным, Н. Садур. Потенциал драматурга проявился в выходивших отдельными изданиями пьесах: *Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили* (1989), *Непобедимая Армада* (1995), *Великий любовник, или Последняя ночь Казановы (Уроки любви)* (в соавторстве с А. Лавриным), *Дон Кихот и Санчо Панса на острове Таганрог* (1995-1999), в гомерической трагедии *Козлиная песнь, или Что тебе Гекуба?* (1996-1999), *Гамлет.ru* (1996-2001), *Аристон* (2004); др.

В. Коркия как драматург склонен к использованию известных сюжетов, ситуаций, героев. Об этом свидетельствуют уже названия его пьес, вынесенные в них имена героев и другие культурные маркеры. Эти пьесы, какие-то больше, какие-то меньше, ставились в театрах, в том числе и за рубежом, но предметом научного исследования до сих пор не стали. Хотя в описании литературы русского постмодернизма И. Скоропанова уверенно выделила В. Коркия среди представителей его второго поколения¹.

Для понимания позиции и творческой манеры В. Коркия как драматурга интересны высказанные им в интервью размышления об истории театра. Эти размышления могут быть, видимо, экстраполированы на более широкий ряд явлений, в том числе и на те, о которых идет речь в нашей работе. В. Коркия находит в истории театра «много любопытнейших вещей, на которые почему-то не обращают внимания». В частности, его привлекает в пьесах великих драматургов Эс-

¹ И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 2002, с. 399-419.

хла, Софокла, Еврипида, Шекспира, Мольера то, что они, «в сущности, являются парафразами ранее известных историй. Драма так устроена, что внутри сложившегося мифа, внутри истории, которую как будто все знают, оказывается легче сказать своё слово»². В этих словах можно видеть обоснование осознанного использования известных сюжетов в его собственных пьесах, работу драматурга по той линии в развитии драмы, которая характеризуется разработкой художественных возможностей образов, мотивов, издавна укорененных в истории культуры. В русской драме XX в.³ эту традицию продуктивно развивали В. Маяковский (*Мистерия-буфф*), Е. Шварц (*Голый король, Тень, Дракон*), Г. Горин (...*Забывать Герострата!*, *Тиль, Тот самый Мюнхгаузен* и т.д.), в западной – Ж. Жироду (*Амфитрион 38, Троянской войны не будет, Электра*), Б. Брехт (*Трехгрошовая опера, Круглоголовые и остроголодые, Мамаша Кураж, Добрый человек из Сезуана, Карьера Артуро Уи*), Ж. Ануй (*Эвридика, Антигона, Жаворонок*), др. В частности, приведенные выше слова В. Коркия из его интервью делают понятным и его собственное обращение к всемирно известной пьесе *Гамлет, принц Датский* У. Шекспира.

Пьеса на основе шекспировского *Гамлета* была завершена В. Коркия в 2001 году и посвящена четырёхсотлетию великой трагедии Шекспира, т.е. писалась с ощущением долгой жизни этого текста в сознании многих поколений.

Исследователи (Скоропанова, 2002, др.) определяют принцип создания его драм как гибридно-цитатный. Видимо, это общее для постмодернизма определение должно уточняться по отношению к конкретным явлениям. Нам представляется важным и интересным в современной драме, во всяком случае в пьесе *Гамлет.ru*, и ролевой принцип. Для драмы и театра роли, маски, игра, представление – явления, генетически определяющие их природу. Рассматриваемую пьесу можно воспринимать как большую *игру* автора с читателем, зрителем на основе использования художественного потенциала маски. Развернем этот тезис.

Как дети играют в *горячо-холодно* (*один ищет нечто, направляемый подсказками о приближении-удалении этими указаниями*), так В. Коркия, по своему предлагает поиграть в *Гамлета*, используя шекспировский сюжет, его героев, приближая и удаляя от известного и тем самым открывая в них нечто новое. Игровые условия задаются уже названием. Анализируя использование **масок**, широко представленных, на наш взгляд, в пьесе *Гамлет.ru* в разных их проявлениях, мы обнаруживаем в связи с ними один из принципов художественной организации материала. «Потенциальные смыслы» великих, и даже просто всем знакомых произведений, образов охотно и особенным образом используют в искусстве и культуре 20 в. что можно видеть и на примере многочисленных рецепций шекспировского *Гамлета*. Этот образ и соответствующую пьесу можно считать своеобразной *культурной моделью* для литературы Нового и Новейшего времени.

Первому автору этой статьи уже приходилось писать о том, что место жанров, определившихся когда-то в связи с задачей дифференциации явлений, в литера-

² А. Караганов, *Гамлет*, „Русское кино“ 2011, <http://www.ruskoekino.ru/books/ruskinor/ruskinor-0066.shtml> (10.04.2011).

³ В. Головчинер, *Этическая драма в русской литературе XX века*, Томск 2001, 2007.

туре XX в. все заметнее занимают *культурные модели*⁴ как свободные авторские формы синтеза родовых возможностей в широких границах, определяемых замыслом художника, ориентаций на те или иные культурные объекты, прецедентные явления в «большом времени культуры» (М.М. Бахтин). Каждый раз новый синтез возможностей в формах трансформации может проявляться в пределах одного произведения, в разных произведениях одного автора (авторские модели), в реализации какого-либо типа произведений, исторической их разновидности и т.п.

Как компонент, элемент целого (и культурной модели, в том числе) и как средство его осмысления может выделяться мотив. В функциях мотива могут выступать элементы сюжета, атрибуты героя, хронотопа, средства выразительности, если они предстают в системе повторений, вариаций, трансформаций. Некоторое количество взаимосвязанных мотивов может проявляться и осознаваться как мотивный комплекс⁵.

Под *культурной моделью* понимается специфическая система компонентов – актантов, соотношение участников истории, связей между ними. Культурная модель оформляется в произведении и выделяется, анализируется исследователем как проекция первичной «реальности». В качестве последней может выступать и художественная реальность предшествующих текстов⁶.

В контексте наших размышлений *Гамлет* У. Шекспира может восприниматься как прецедентный текст, задающий культурную модель Гамлета для последующих поколений. Думается, именно с культурной моделью Гамлета, заданной Шекспиром, в соотношении с персонажами его пьесы, соответствующими им мотивами и мотивными комплексами работает В. Коркия.

В функциях маски в пьесе В. Коркия *Гамлет.ru* можно рассматривать самые разные *визуальные* детали внешнего облика героев: темные очки на лице весьма специфического персонажа – АНИКСТА, одежды, в которые переодевается Гамлет, чёрные маски спецназа. Эти и подобные им акцентированные детали выступают как своеобразные маски-знаки, специально *расставленные* драматургом для зрителя и читателя.

Маска является одним из самых древних и ярких феноменов культуры. Изначально у разных народов она была (а для каких-то и сегодня остается) неизменным атрибутом ритуальных практик. В близких, но утративших сакральность функциях она сохранилась и более или менее заметно используется театром как видом искусства. Вяч. Иванов в статье *Маска как элемент культуры* пишет: «С ее помощью человек может оказаться воплощением божественного или демонического начала, приобщиться к миру зверей, теней или духов, а то и войти в человеческий мир, но при этом стать иной личностью, вовсе непохожей на то-

⁴ В. Головчинер, *К проблеме понятия культурная модель*, [в]: *Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе*, Томск 2008, с. 3-12; В. Головчинер, *Тенденции жанрово-родовых изменений в литературе XX века*, [в]: *Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения*, Москва 2008, с. 10-12.

⁵ В. Головчинер, *Мотив истинного правителя в драматических вариантах*, [в]: *Поэтика русской литературы в историко-культурном контексте*, Новосибирск 2008, с. 327; О. Русанова, *Мотивный комплекс в пьесе Г. Горина Тиль*, „Вестник Томского государственного педагогического университета” 2010, № 8.

⁶ В. Головчинер, *Мотив истинного правителя...*, с. 326-327.

го, кто под маской. Если маска не совпадает с какими-либо качествами того человека, который ее носит, то она помогает ему создать в ритуале, в театре или в необычных формах поведения (например, шутовского или бандитского) образ другого человека»⁷. Учёный замечает важный момент: в отличие от лица, которое в каждый данный момент является неотъемлемой частью своего владельца, маска связана с тем, кто ее носит, только временно и непрочно⁸. И в ритуалах определенной стадии развития общества, и в театре маска отмечена, с одной стороны, подчеркнутой визуальностью, с другой, – своей главной функцией, скрывая реальное/естественное, выставляя на показ, акцентировать, демонстрировать, выделять *другое, означаемое*. Мы будем рассматривать маску как своеобразный знак, кодирующий и одновременно опредмечивающий, визуализирующий, выявляющий смысл.

Само появление масок в тексте современного драматурга закономерно, поскольку он сразу, под заглавием пьесы заявляет, что действие пьесы происходит на сцене, на это указывает окказиональное, авторское определение жанра «Виртуальный театр в 3-х актах». Слово *виртуальность*, по сути, излишне, оно дублирует, свойство, назначение, функцию *театра*, – разыгрывать, представлять что-либо, но драматург, специально указывая на это свойство, усиливает его удвоением. Скажем сразу, он выходит на другой уровень игры: включает в неё не только персонажей, но и маски как культурные знаки.

В. Коркия ироничен, он обыгрывает с разных сторон событие, которое происходит в трагедии У. Шекспира. Предмет иронии – самый общий, не всегда обоснованный хорошим знанием материала культурный опыт воспринимающего сознания. Шекспировский Гамлет надевает маску безумия, которая позволяет ему скрыть от окружающих свои настоящие эмоции, ещё глубже погрузиться в осмысление происходящего и ещё пристальнее наблюдать за теми людьми, которые находятся вокруг него. «Во времена Шекспира ещё сохранялось унаследованное от средних веков отношение к сумасшедшим. Их причудливое поведение служило поводом для смеха. Прикидываясь безумным, Гамлет одновременно как бы надевает на себя личину шута. Это даёт ему право говорить людям в лицо то, что он о них думает»⁹.

Именно это поведение, маскирующее истинное лицо, истинное состояние героя, берёт за основу создания своего текста современный автор, доводя псевдобезумие шекспировского Гамлета в своём произведении до фарса, клоунады. У В. Коркия Гамлет – это единственный персонаж, который знает и понимает, в какое время, в какой эпохе он находится, что происходит в данный момент действия, более того, он его и организует. Он осознаёт себя виртуальным персонажем трагедии У. Шекспира, воскрешаемым каждой эпохой, вступающим с ней с свои отношения. В пьесе В. Коркия Гамлет встречает умершего Александра Абрамовича Аникста – авторитетного советского шекспироведа, который подчёркивал в свое время, что Гамлет – не живой человек, а художественный образ, созданный писателем так, чтобы произвести на нас определённое впечатление.

⁷ В. Иванов, *Маска как элемент культуры*, [в]: *Избранные труды по семиотике и истории культуры*, т. 4: *Знаковые системы культуры, искусства и науки*, Москва 2007, с. 333-344.

⁸ Там же, с. 336.

⁹ А. Аникст, *Трагедия Шекспира Гамлет*, Москва 1986, с. 124.

Шекспир достиг того, к чему стремился, и мы воспринимаем Гамлета как живого человека¹⁰. Т.е. ученый писал о том, что Гамлет – явление сознания автора и читателя/зрителя. Современный драматург создает виртуальную ситуацию «после смерти» ученого, по-своему *играя* с постмодернистским тезисом «смерти автора», *допуская* возможность его какого-то другого существования в *другом* пространстве. Ученый сделан героем пьесы и показан в невероятной ситуации – в момент встречи с предметом своих исследований после завершения своего земного пути.

Прежде чем это произойдет в действии, читатель знакомится с Прологом – авторским текстом, который дан уже как игровой, как монолог актёра, которому предстоит исполнять роль АНИКСТА: Т.о. за одной маской – маской автора обнаруживается вторая – актера и третья – героя. Если древнегреческий актер менял маски смеха, гнева, плача и др., сохраняя идентичность героя, представляя его состояния в процессе действия, то в виртуальном театре современного драматурга, как будто демонстрируя ускоренный ритм жизни, мгновенно сменяя друг друга, в функциях масок выступают словесные блоки, привычные словосочетания, в облике одного героя обнаруживается другой, а то и третий. Актер, обращаясь в Прологе к зрителям, проясняет не столько ситуацию пьесы, сколько знакомит с условиями коммуникации автора с воспринимающими его текст: предваряя ситуацию пьесы, он уводит от неё, запутывает количеством замен явлений их обозначениями, при этом рассчитывая на удовольствие читателя/зрителя от самого по себе парадоксально остроумного текста с дублированием, повторами и едва ли не потерей смысла. Смысл текста – в остроумной игре смыслами.

Дамы и господа!

Черные очки у меня на глазах обозначают, что я – покойник. Автор утверждает, что советовался с явившемся ему во сне Призраком Шекспира, и Призрак сказал, что лично он, Призрак, не возражает против того, чтобы черные очки обозначали пришельцев из загробного мира. Но при этом подчеркнул, что он все-таки не Шекспир, а только его Призрак, и говорить от лица Шекспира не имеет права.

Ситуация, как видите, неразрешимая и безусловно трагическая: Шекспир может явиться из иного мира только в виде Призрака, а Призрак Шекспира Шекспиром фактически не является в силу своей призрачности. Поэтому во избежание путаницы, автор принял решение называть Шекспиром себя, а склонных видеть в этом манию величия – считать призраками¹¹.

В череде обозначений/замен, в звучании одних и тех же имен в разных падежах и функциях, которые кажутся игрой, скороговоркой, специально запутывающей до полной невозможности понимания, в конечном счете, решается вопрос, могут ли чёрные очки на глазах быть обозначением состояния, маской покойника. При этом как главная инстанция обозначен Автор, который обращается с вопросом к Призраку Шекспира (одной из масок Шекспира), тот не может ответить однозначно, потому что Шекспиром не является, и тогда Автор «прини-

¹⁰ Там же, с. 80.

¹¹ В. Коркия, *Гамлет.ru*, Эльсинор-Москва 2001, с. 4.

мает решение называть Шекспиром себя». Говоря иными словами, Автор современной русской пьесы выступает под маской Шекспира – пишет пьесу как бы о Гамлете, и она в качестве маски получает не просто современную, интернетовскую прописку, но и русскую – «.ru».

Другими знаками русской культуры, русского мира отмечено появление Гамлета в ремарке к первому акту. Плеонастические знаки шекспировского героя начинаются с имени, которого было бы уже достаточно для его атрибутирования, но В. Коркия указывает и другие, принципиально важные и всеми узнаваемые знаки-маски: «Гамлет, весь в черном, с флейтой в одной руке и черепом в другой» для того, чтобы потом он пытался с ними расстаться, отдать их по очереди и сделать таким образом его Гамлетом. Набор признаков Гамлета в первой ремарке завершается травестирующими их ироническими деталями-знаками: «стоит, как русский царь со скипетром и державой» (курсив наш – В.Г., Н.П.). Реальная флейта (хотя бы длиной) отличается от скипетра – знака верховной власти, также, как и череп от державы, но в игровой поэтической системе, где все живет заменами, где все, «как» кто-то, «как» что-то, где все и всё под масками, возникает образ, которому комические соответствия соприродны.

Принц датский при появлении АНИКСТА сразу выбивает его из состояния привычной уверенности в себе, ставит в тупик своими вопросами, пытается вручить ему буквально, а не фигурально физически неопровержимые знаки своего существования - просит его поиграть на «своей» флейте, даёт ему в руки «свой» череп, а потом просит отдать ему «свой», т.е. череп АНИКСТА, наконец предлагает и имя.

Знаете что, доктор! Возьмите мое имя! Станьте Гамлетом!... Вы испытаете на себе мою трагедию. Правда, Лаэрт прикончит вас отравленной шпагой, но для вас, покойного шекспироведа, быть или не быть – не вопрос... Если в душе вы – Гамлет, с какой стати вы называет себя Александром Абрамовичем? Подумают, что вы действительно не в своем уме, если вообразили себя покойным шекспироведом... Вы не хотите понять меня изнутри? Не хотите, чтобы моя трагедия стала Вашей трагедией? Не хотите быть или не быть? Может быть в душе вы – Клавдий? (с. 6-7)

Гамлет вводит АНИКСТА в ситуацию действия, снимая с него маску смерти – чёрные очки (в Прологе актёр, играющий роль АНИКСТА, пояснял: «Чёрные очки у меня на глазах обозначают, что я – покойник»). Чёрные очки на глазах Аникста в функциях маски восходят к древним культам и обрядам. Вяч. Иванов, в частности, замечает, что маска так или иначе соотносена с миром мертвых. Она может сама охранять покойного в новом для него мире, может служить знаком этого мира, где она заменяет прежнее лицо человека, наконец, она может символизировать одного из постоянных обитателей этого мира¹². Чёрные очки на глазах АНИКСТА не только маска в архаическом её значении, но ещё и знак слепого человека, которого Гамлет делает в процессе действия *зрячим*. Конечно, в данном случае речь идёт не о зрении как функции человеческого организма, а скорее о переносном значении этого слова, о зрении-видении – *ведании*.

¹² В. Иванов, *Маска как элемент...*, с. 337.

Обращение взора человека в самого себя, волновало и самого У. Шекспира: его Гамлет большую часть действия рассуждает, думает, анализирует ситуацию, сложившуюся вокруг него. В литературных комментариях *Трагедия Шекспира «Гамлет»* А.А. Аникст замечает, что глаз у Шекспира не просто слово. Это слово – символ. Оно оборачивается к нам разными сторонами и помогает *увидеть* характеры, душевный строй персонажей¹³.

Обозначение героя маской иного мира В. Коркия не нов. «В поэзии европейского романтизма – у Шелли и Лермонтова маски иногда, как в лермонтовском *Маскараде*, в подчеркнуто театральном преломлении становились едва ли не главным приемом показа иной реальности»¹⁴. Действия Гамлета, подталкивающего известного шекспироведа с первой сцены к тому, чтобы он попробовал побыть «милейшим принцем», «понял его изнутри», имеют свои последствия. В ремарке к началу II акта читаем: «Аникст, весь в чёрном с флейтой в одной руке и черепом в другой, стоит, как русский царь со скипетром и державой»¹⁵. Именно в этой одежде и в такой же позе перед нами предстал сам Гамлет в момент своего появления у Коркия, на это указывает первая ремарка I акта. АНИКСТ во II акте перевоплощается в Гамлета, одет как Гамлет, говорит как Гамлет, пытается действовать за Гамлета. А Гамлет, наблюдая за происходящим со стороны, начинает поиск самого себя (поскольку его роль уже занята АНИКСТОМ) и предстаёт перед читателем в разных образах, превращая действие пьесы в буффонаду, в цирк с его жонглированием, фокусами. Ремарки, представляющие после этой ситуации Гамлета, заставляют вспомнить то козлоногих сатиров греческих Дионисий: («Появляется Гамлет в набедренной повязке. На чреслах у него, как фаллос, болтается флейта»¹⁶), то персонажей капустника, КВНа («Появляется Гамлет в балетной пачке. Танцуя, делает па вокруг Горацио»¹⁷), то циркового клоуна («Появляется Гамлет в наряде клоуна. Ручьями пускает слезы»¹⁸, «Подходит к Аниксту и надевает ему клоунский нос. Уходит на руках»¹⁹), «На ходулях в белом саване появляется Гамлет»²⁰.

Более того, в финале II акта на сцене появляется спецназ с собакой, звучит текст объявления о том, что поступил сигнал о заложенном в театре взрывном устройстве, и следует команда собаке: «Гамлет, ищи!». Команда повторяется второй раз и завершает второй акт. Одежанию, вещественным атрибутам, жестам, отдельным шекспировским репликам Гамлета, к выступающим в функциях масок *Гамлета. ru*, прибавляется реплика-команда собаке по кличке Гамлет. В форму приказа, в travestированную вербальную маску обращен смысл жизни шекспировского героя – Гамлет действует по внутренней необходимости («быть или не быть»), собаке приказывают выполнять действия, которым она обучена: ищет совсем чуждого шекспировскому контексту капитана спецназа. К моменту тради-

¹³ А. Аникст, *Трагедия Шекспира Гамлет...*, с. 57.

¹⁴ В. Иванов, *Маска как элемент...*, с. 342.

¹⁵ В. Коркия, *Гамлет.ru...*, с. 32.

¹⁶ Там же, с. 37.

¹⁷ Там же, с. 38.

¹⁸ Там же, с. 40.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же, с. 41.

ционной развязки действующие лица запутываются совершенно.

И в финале автор уже в третий раз представляет нам облик, **атрибуты** стоящего, по ремарке, «то ли призрака, то ли Сфинкса в **маске** Смерти с глобусом в одной руке и флейтой в другой, который стоит, как русский царь со скипетром и державой»²¹ (выделено авторами статьи).

Думается, что повторяющееся изображение действующих лиц в одинаковых костюмах и в одной и той же позе «русского царя» с атрибутами его власти – эта передающаяся от героя к герою маска акцентирует в пьесе современного русского драматурга значимость для русского воспринимающего сознания фигуры царя как главного лица государства. Сначала в этой *маске* предстал принц Гамлет, несостоявшийся король Дании как главный герой пьесы Шекспира, потом главный, если так можно выразиться, царь советских шекспироведов – А.А. АНИКСТ, и наконец, ПРИЗРАК, который представляется королем драматургов Шекспиром («ПРИЗРАК. Я – Шекспир. А это – мой театр “Глобус”²²»).

Почти в финале 3 акта в руках Гамлета появляются маски, которые он демонстрирует Клавдию:

ГАМЛЕТ. История лжесвидетельствует. Нет государя, который не знает, что его убьют. Но Цезарь превращает свое убийство в спектакль, шествует на него в праздничной тоге, его посмертная маска – маска Вечности, он – трагический герой и не сходит со сцены. А какой-нибудь дорвавшийся до власти ублюдок сходит с ума от страха, ему всюду мерещатся призраки, он мочится под себя и кончает свои дни в тюрьме, которую сам себе выстроил. Мало того – от него не остается даже имени, он исчезает в пустоте под маской Забвения. Показать вам маски, государь? Это занятное зрелище. (*Демонстрирует.*)

Вот – маска Власти,
а вот – маска Веры,
это – маска Любви,
а это – маска Смерти,
вот – маска Дружбы,
а вот – маска Славы,
это – маска Родины,
а это – Государственного Страха,
вот – маска Тайны,
а вот – маска Бога.

А вот моя любимая маска – маска Безумия.

ГЕРТРУДА. А это что за маска?

ГАМЛЕТ. Маска Пустоты, матушка. Ее носит тот, кому не подходит ни одна из этих²³.

²¹ Там же, с. 92.

²² Там же.

²³ Там же, с. 77.

Очевидно, что у Гамлета есть маска для каждого человека, он демонстрирует их, предполагая включение в ситуацию читателя/зрителя: предлагает выбрать и определить свою, а если же ни одна из них не подходит, то можно выбрать «маску Пустоты».

В тексте Коркия маска выступает как значительная составляющая в системе изображения действующих лиц; она позволяет установить дополнительные возможности взаимодействия уже не только самих героев как действующих друг с другом лиц, но и прихотливые связи компонентов их образов. Детали, отдельные атрибуты системы изображения разных героев смещаются, взаимозаменяются, выступают *в роли* друг друга – в роли действенных компонентов, побуждая читателя к поиску смысла этих смещений, отсылая к более древним текстам, архаичским практикам.

Пьеса В. Коркия *Гамлет.ru* – это яркий пример произведения постмодернизма конца XX – начала XXI вв. Сравнение современной пьесы с трагедией У. Шекспира, позволяет с уверенностью утверждать, что *Гамлет.ru* – это уже коркиевская пьеса, со своими знаниями о *другом*, современном мире, со своими особыми взаимоотношениями и не только с уже известными персонажами (в одном ряду новых героев не только литературовед-исследователь Шекспира, но и капитан спецназа, и его собака по имени Гамлет). Коркиевский Гамлет – это не что иное как новая попытка трансформации образа, созданного Шекспиром, и, с другой стороны, рефлексии современного драматурга по поводу Гамлета.

Не случайно и появление в последнем действии пьесы такого образа, как «Сфинкс», чье именование отмечено в мировой культуре славой существа, загадывающего сложные вопросы-загадки. Это еще одна маска, на этот раз в облике скульптуры. Появление её в финале возвращает читателя/зрителя как к главной в пьесе теме вопросов-загадок *трагедии* Шекспира и её героя, проблем, возникающих в отношениях других – и действующих в ней лиц и, шире – лиц в зрительном зале: они возникают, как у персонажей пьесы В. Коркия, так и в сознании воспринимающей аудитории. *Принц.ru*, предстает как истинно коркиевский герой в маске Гамлета, добавочное «*.ru*» в этом случае может восприниматься как маска-знак времени и пространства автора – поэта современной русской культуры. Его цель как создателя текста, думается, не в новой интерпретации трагедии Шекспира и его героя в целом, а в возможности представить одну из возможных реакций современного сознания на них. В сложном составе этой реакции ощущается преклонение перед продолжающим вот уже 400 лет удивлять художником и радость создания своего, ответного текста. Дальше, видимо, нужно говорить о результате, о воздействии этого текста в режиме иронического «*.ru*» – о наслаждении от бесконечной изобретательности в формулировках вопросов, ставящих в тупик не только главного когда-то покойного шекспироведа, но и воспринимающую аудиторию, от широчайшего спектра иронии и самоиронии и современного Гамлета, и стоящего за ним автора.

Гамлет задаёт АНИКСТУ и, соответственно, читателю и зрителю множество остроумных вопросов-загадок. И они, втягивающие читателя-зрителя в п о и с к, доставляющие интеллектуальную радость и самому Гамлету, и читателю-зрителю, важнее, чем ответы. Автор в созданном им, играющем масками-смыслами мире «*.ru*» не может позволить себе быть столь серьезным, как его ге-

рой – доктор наук. И Гамлета своего сознания, и там же живущего известного ученого, и всех, наделенных в своем – *виртуальном* мире какой бы то ни было властью (вспомним передачу её атрибутов, как эстафетной палочки, от персонажа к персонажу), автор ставит в иронически обыгранный им ряд наличием в нем спецназовской собачки: она имеет право называться именем Гамлет хотя бы потому, что обладает способностью и с к а т ь .

Summary

Masks in the play by Victor Korkia *Hamlet.ru*

The article deals with the literary device, which makes images and situations of Shakespeare's tragedy actual. V. Korkiya analyzes Hamlet's desire to question to himself and others. This creates the basis for postmodern irony and self-irony.

Key words: *drama, action, mask, Hamlet, Victor Korkia*