

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА»
(КГПУ им. В.П. Астафьева)
Филологический факультет

Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

Гречкина Валерия Валерьевна

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

**ШЕКСПИРОВСКИЙ СЮЖЕТ В РОМАНАХ М. ЭТВУД «ВЕДЬМИНО
ОТРОДЬЕ» И Г. ДЖЕЙКОБСОНА «МЕНЯ ЗОВУТ ШЕЙЛОК»**
(литературоведческий и методический аспекты)

Направление подготовки 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя
профилями подготовки)

Направленность (профиль) образовательной программы Русский язык и
литература

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав. кафедрой
мировой литературы
и методики ее преподавания
канд. филол. н.,
доцент Полуэктова Т.А.

_____ (дата, подпись)

Руководитель канд. филол. н.,
доцент Прудюс И.Г.

_____ (дата, подпись)

Дата защиты _____
Обучающийся: Гречкина В.В.

_____ (дата, подпись)

Оценка _____
(пропись)

Красноярск 2024

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Трансформация сюжета как средство создания интертекста	7
1.1 Трансформация художественного текста как литературное явление	7
1.2 Понятие интертекстуальности и его функционирование	12
1.3 Шекспировский интертекст и приемы его трансформации: к понятию «неошекспиризация»	20
Глава 2. Шекспировский сюжет в романе «Ведьмино отродье» М. Этвуд	28
2.1 Место романа «Ведьмино отродье» в творчестве М. Этвуд	28
2.2 Трансформация сюжета «Бури» У. Шекспира в романе «Ведьмино отродье» (хронотоп, система персонажей, мотивы).....	30
Глава 3. Шекспировский сюжет в романе «Меня зовут Шейлок» Г. Джейкобсона	38
3.1 Роман «Меня зовут Шейлок» в творчестве Г. Джейкобсона	38
3.2 Трансформация сюжета «Венецианского купца» У. Шекспира в романе «Меня зовут Шейлок» (хронотоп, система персонажей, мотивы)	40
Заключение	49
Библиографический список	52
Приложение. Фрагмент программы курса по выбору «Шекспир нашего времени»	59

Введение

Одной из черт современной культуры, которая впоследствии стала тенденцией, является обращение к литературной традиции прошлого с целью ее переосмысления. В связи с видоизменением художественного процесса литература, входя в культурный контекст, начинает функционировать в пространстве массовой литературы, образованной потребностями соответствующей читательской аудитории, которые заключаются в жанровой модификации прототекстов, упрощении сюжета, становлении героев, близких современному читателю и др.

Изменение текста с целью его адаптации – явление не новое, но особому функционирующее в постмодернистской литературе. Так, перед писателем стоит задача создать произведение с опорой на литературную традицию, делая акцент на важных для современной действительности темах и проблемах, внося новые смыслы и прочтение прототекста, а также актуализируя творческое наследие предшествующей литературной традиции. Ведь согласно теоретикам постмодернизма (Ю. Кристевой, Ж. Женетту, Р. Барту) каждое произведение представляет собой синтез художественных текстов прошлого [Барт, 1994, с. 56].

Кроме того, данный феномен обнаруживает проблемы адекватной интерпретации прочитанного произведения и читательского умения видеть исходный текст.

Особенность современной культуры заключается в сопряжении новейшего концептуального искусства и классических традиций, среди которых особое место заняла шекспировская традиция. В начале XXI века У. Шекспир был и остается значимой фигурой в мировой культуре. Творческое наследие и личность великого английского драматурга являются «востребованными и значимыми на современном этапе развития мировой художественной культуры» [Гайдин, 2014, с. 346]. Исследователи-шекспироведы (А. А. Аникст, В. А. Луков, Н. В. Захаров, Б. Н. Гайдин) отмечают, что этому способствует культ Шекспира, к традиции которого

писатели обращаются с целью обогащения тем, сюжетов, мотивов, конфликтов и др. Таки образом, современные авторы стремятся переосмыслить произведения У. Шекспира, внести новые интерпретации и в тексты, и в «шекспировский вопрос», а посредством авторитета прототекста пытаются придать высокий уровень художественности своим текстам или вступить с Великим Бардом в своеобразный диалог.

Актуальность исследования обусловлена обозначенной выше тенденцией и спецификой постмодернистской литературы, заключающейся в трансформации классических текстов. Важно отметить, что современные произведения зарубежных авторов пользуются популярностью у подростково-юношеской аудитории. Они формируют читательский круг современного подростка и могут поспособствовать популяризации чтения классических произведений посредством заинтересованности современной литературой.

Новизна исследования заключается в том, что обозначенные в названии выпускной квалификационной работы произведения первые в отечественной науке сопоставляются и исследуются с точки зрения трансформации шекспировского сюжета (хронотопа, системы персонажей и основных мотивов).

Цель данного исследования – выявить особенности трансформации сюжета произведений У. Шекспира в зарубежных романах начала XXI в.

Достижение поставленной цели реализуется посредством решения следующих задач:

- 1) изучить понятие «трансформация сюжета» и «интертекст» и выявить основные приемы сюжетной модификации;
- 2) установить специфику реализации шекспировских интертекстов в современной литературе;
- 3) обозначить особенности модификации сюжета пьес Шекспира в романах М. Этвуд «Ведмино отродье» и Г. Джейкобсона «Меня зовут Шейлок».

Объектом исследования является интертекстуальность в романах М. Этвуд «Ведьино отродье» и Г. Джейкобсона «Меня зовут Шейлок», **предметом** – трансформация и ее приемы в исследуемых произведениях.

Настоящее исследование было проведено на **материале** романов М. Этвуд «Ведьино отродье» (2017) и Г. Джейкобсона «Меня зовут Шейлок» (2017).

Объект и предмет, особенности анализируемого материала, а также цель и задачи работы обусловили выбор **методов** исследования: анализ литературоведческих и методических источников по данной проблеме, сравнительно-сопоставительный, интертекстуальный методы.

Теоретическая значимость работы заключается в обобщении теории по сюжетной трансформации и средствах ее реализации, а также в обогащении представлений о развитии современной литературы.

Практическая значимость – в разработке фрагмента курса по выбору, в рамках которого обучающиеся смогут составить представление об интертекстах и изучить приемы трансформации сюжета.

Теоретико-методологическую базу исследования составили труды по шекспироведению и шекспиризации (А. А. Аникст, И. О. Шайтанов, А. А. Смирнов, Ю. Ф. Шведов, Н. В. Захаров, В. А. Луков и др.), сюжетологии (А. Н. Веселовский, Е. М. Мелетинский, А. Е. Пинский, И. В. Силантьев, С. Н. Бройтман и др.), поэтике интертекстуальности (Ю. Кристева, Ж. Женетт, Р. Барт, И. П. Ильин, А. Н. Безруков и др.).

Структура работы включает в себя введение, три главы, заключение, библиографический список, состоящий из 74 наименований, и приложение с методической разработкой фрагмента курса по выбору.

Апробация работы состоялась в виде доклада на XVI Международной научно-практической конференции «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека» (СФУ, 11 апреля 2024), «Астафьевских чтениях – 2024» (КГПУ им.

В. П. Астафьева, 30 апреля 2024). Статья по итогам конференции «Астафьевские чтения – 2024» находится в печати.

Глава 1. Трансформация сюжета как средство создания интертекста

1. 1 Трансформация художественного текста как литературное явление

Трансформация литературного произведения – это изменение ключевых мотивов в сюжете и их последовательности [Радь, 2011, с. 61].

Историко-типологическое исследование линии сюжета показывает, что существует некоторая система модификаций раннего сюжета (как древнего, к примеру, библейского, так и сюжета более позднего по отношению к античным текстам) – литературных произведений, варьирующих ранний инвариант с учетом представлений, соответствующих времени.

Любой сюжет представляет собой универсальную модель взаимоотношений (общекультурный модус операнди либо модус вивенди), сопровождаемый центральными (сюжетообразующими) мотивами. Универсальность модели, заключающей в себе культурный код, общезременная (основная проблема, порождающая конфликт), общежанровая и связана с ключевой идеей. Конкретная модель является первичным объектом, который подлежит моделирующей деятельности. Созданные модели репрезентуют «мир уже не в том виде, в каком он был ей изначально дан» [Барт, 1994, с. 259]. Они отсылают к нескольким дискурсам, поэтому каждая модель обладает некоторым количеством означаемых, которые можно прочесть с позиции разных культурных кодов [Кристева, 2004, с. 270].

Помимо того, что сюжет – общекультурная универсальная модель, реализующаяся через архи-элементы (мотивы, идеи, образы и др.), он представляет собой своеобразный «образец», опирающийся на прецедент, который в дальнейшем становится протосюжетом [Радь, 2011, с. 60]. Поэтому лежащий в основе мифологический сюжет по своему главному семантическому значению можно обозначить как сюжет-макрособытие. Этот миф, как архаический текст вообще, оказывает влияние на всю последующую культуру и мировую литературу в частности, выступая в качестве отправной точки для дальнейшего переосмысления.

Таким образом, текст становится смысловым инвариантом, который может быть актуализирован и возрожден в контексте новой эпохи. Смысловый инвариант обладает способностью к эволюции, «развивается», «генерирует» новые смыслы в новых структурных вариантах, порождая тем самым разнообразные модификации формы и производя индивидуально-авторские трансформации первоначального содержания. При этом автор стремится «не к исчерпанию смыслового содержания» [Барт, 1994, с. 259] первообраза, а к «осуществлению того акта, посредством которого производятся все эти исторически возможные, изменчивые смыслы» [Там же].

В разных вариациях одной и той же основы трансформация и диссоциация сюжетной структуры – продукты изменяющего и синтезирующего сознания, которое преобразует случайное или типическое в закономерное. С одной стороны, в механизме моделирования участвует память, которая позволяет ретроспективно вернуться к архетипу [Юнг, 2019, с. 9–10] С другой стороны, проявляется способность сознания к наделению новыми смыслами, воплощая в новые сюжетные структуры. Смысловую неисчерпанность инварианта в художественном воплощении вечной проблемы или конфликта демонстрируют сюжетные модели. Концентрированность, концептуальная лаконичность и наличие большой подтекстовой информации позволяют авторам раскрывать и расширять содержание протопроизведения, расставляя акценты на разных биографических эпизодах своих героев, а литературоведам – видеть общность произведений литературы в контексте мировой культуры посредством обращения к варианту.

Центральная тема и художественные качества переходят границы конкретных культурных и исторических обстоятельств.

При этом художественный текст не теряет содержащуюся информацию, а сохраняет культурную активность и одновременно обнаруживает способность накапливать и порождать новые интерпретации.

Прямые воспроизведения сюжета в литературе и актуализация прототекста в читательском сознании является доказательством «вечности» сюжета.

Заклученный в первичном сюжете код для дешифровки индивидуальным художественным и нехудожественным сознаниями, адресованный настоящему и будущему, дает мощный культурный импульс художественной вариативности, сохраняя всегда главный «ген» этого сюжета – сюжетообразующий мотив либо «связку» мотивов [Силантьев, 2004, с. 96], передающих актуальным сюжетам конфликтность, выраженную в тексте явно либо подразумеваемую в подтексте информацию, которую предстоит распознать читательскому восприятию.

Вариативность определяется координатами смыслового пространства, так называемым модусом художественности, который формируется авторским индивидуальным видением и типичными чертами мироощущения эпохи. Это «отправные точки смыслообразования» [Тюпа, Ромодановская, 1996, с. 3–15].

А. Н. Веселовский разграничивал понятия мотива и «сюжета как комплекса мотивов» и одновременно рассматривал их в одной плоскости как семантические единицы – односоставные и многосоставные – одного и того же художественного языка [Веселовский, 1989, с. 304]. А В. И. Тюпа и Е. К. Ромодановская считают, что «в литературной практике многие традиционные мотивы могут быть развернуты в целые сюжеты, а традиционные сюжеты, напротив, “свернуты” в один мотив» [Тюпа, Ромодановская, с. 1996, 3–15]. В связи с этим становится возможным проследить развитие сюжетообразующего мотива, определяющего суть конфликта и убедиться в актуальности данного противоречия и невозможности однозначного его решения, так как в разные времена его содержанием и смысл дополнялись и переосмыслялись.

Заложенная еще А. Н. Веселовским традиция углубленного изучения сюжетов-архетипов на широком историческом фоне продолжается. В

хронологической перспективе сюжет-архетип становится некоторой моделью системы человеческого мышления и поведения, заключающей в себе оценивающий авторский взгляд, без которого он теряет жизненную значимость, так как представляет собой не обычную схему событий, а реализацию определенного модуса операнди. Сюжет-архетип, или первообраз, восходящий к источнику – мифу, наполняется различными мифологемами и современными идеями, благодаря чему и переходит в сюжет актуальный, реализованный в конкретном произведении, и сохраняется в нем в качестве ядра [Веселовский, 1989].

Понятие сюжета-архетипа раскрыто в статье «Сюжет и фабула», группы авторов (Б.Ф. Егорова, В.А. Зарецкого и др.), рассматривающих взаимодействия основных категорий сюжетологии. Они отмечают, что в типологическом аспекте литературного процесса сюжет как последовательность действий в произведении, художественно организованная через хронотоп и причинно-следственные отношения и организующая систему образов, существует как архетип, переходя из одного произведения в другое. «Сюжет-архетип предшествует конкретной фабуле произведения: жизненные явления отбираются и организуются художником под действием и с учетом сюжета-архетипа. Последний – необходимое звено замысла: он первичен в отношении к конкретной фабуле, подчиняя жизненный материал, оформляя, так сказать, его основные массивы, тогда как актуальный сюжет, вторичный по отношению к ней, окончательно преобразует жизненную основу в явление искусства. В актуальном сюжете сюжет-архетип сохраняется как внутренняя форма...» [Егоров, Зарецкий, 1978, с. 20].

Важный момент связан с разделением так называемого «бродячего» сюжета и сюжета-архетипа. В данном случае речь о сюжете-архетипе, существующем как протосюжет, который главенствует над фабулой. В этом случае пара архетипов, получившая реализацию в конкретном сюжете, который, будучи конкретизирован и наполнен фабулой всегда легко идентифицируется. Художественные произведения, создаваемые в каждой

эпохе, имеют в основе единый устойчивый архетип, современная литературоведческая наука рассматривает как парадигму типологически разнообразных «модификаций» одной и той же основы. Системно-структурный анализ художественных текстов, включающий в себя изучение типологических схождений и расхождений, утверждает в понимании текста как смыслопорождающего устройства.

Рассмотренные в перспективе мифологического нарратива, однородные мотивы, по мнению Е. М. Мелетинского, суммируясь, представляют собой простейший механизм сложения сюжета. Так, создавая сюжет, автор складывает либо предикаты (акты действий), либо героев, либо объекты, на которые направлено действие.

Другой простейший механизм формирования сюжета – введение нового мотива, «дополнительного к исходному» [Мелетинский, 1983, с. 122]. Появление нового мотива повлечет за собой отражение, переворачивание изначального мотива в противоположную сторону, приобретение отрицательного значения, и/или преобразование сюжета [Там же]. А в контексте предикативно-агенсной трактовки этого понятия включение нового элемента в мотивную структуру может повлиять на систему персонажей или на отношение героя к конкретному объекту.

В ходе исторического развития поэтики сюжеты-мотивы [Бройтман, 2004, с. 169–178], характеризующиеся развертыванием одного мотива в отдельный сюжет, дополняются сюжетами-ситуациями [Пинский, 1989, с. 326], связанными с трансформацией героя или системой персонажей. Л. Е. Пинский на примере «Дон Кихота» М. Сервантеса показывает, что в основе такого сюжета лежит отношение героя к действительности, а не соотношение героя и фактов его истории. Здесь фабула отходит на задний план и в центре внимания оказывается особый герой, его становление, развитие и движение. При этом он не только оценивающий субъект, но и сам объект собственной оценки [Там же, с. 327].

Еще одним приемом трансформации сюжета через мотив является извлечение мотива из повествовательной структуры. Поскольку мотив «семантически связан с пространственно-временными признаками, как и с установлением связей между мотивом и героем» [Силантьев, 2009, с. 12–13], диссоциация какого-либо мотива требует восполнения в хронотопе конкретного произведения [Силантьев, 2009, с. 12–13]. Заполнение или незаполнение мотивного пространства влияет на сюжет и трансформирует его.

Резюмируя вышесказанное, отметим, что трансформация сюжета реализуется через несколько основных механизмов: сложение мотивов, введение нового мотива в структуру произведения и диссоциация мотива. Поскольку мотив является мельчайшей единицей сюжета, то изменения мотивной структуры влекут за собой трансформацию системы образов, сюжета, а в отдельных случаях и жанровой природы.

1.2 Понятие интертекстуальности и его функционирование

Термин «интертекст» был введен в 1967 году французским теоретиком-постструктуралистом Ю. Кристевой [Кристева, 2000] и позднее закрепился, обозначив один из основных принципов постмодернизма.

В статье «Бахтин, слово, диалог и роман» (1967) Кристева, обращаясь к бахтинскому понятию «диалогизма», определяет точку взаимодействия субъективного и коммуникативного как «интертекстовое начало», понимающееся как «структурирующий нарративный процесс», модель «личность – субъект письма» и «продуктивный дискурс» [Кристева, 2000].

Позднее в работе «Разрушение поэтики» (2004) Кристева конкретизирует это понятие, называя его «чужим дискурсом в пространстве поэтического языка» [Кристева, 2004, с. 270], где под дискурсом подразумеваются универсальные культурные коды, инварианты, а под поэтическим – модифицированная модель этого инварианта, воплощенная в конкретном лирическом произведении.

Эти варианты образуют некоторое пространство взаимодействия и пересечения культурных кодов, а потому в каждом интертексте может быть заключено несколько кодов: «В результате вокруг поэтического означаемого возникает множественное текстовое пространство, элементы которого могут быть использованы в некоем конкретном поэтическом тексте. Мы будем называть такое пространство *интертекстовым* [курсив Кристева – В. Г.]. С точки зрения интертекстуальности поэтическое высказывание есть не что иное, как подмножество некоего другого множества, представляющего собой пространство текстов, используемых в нашем подмножестве» [Кристева, 2004, с. 270]. Таким образом, произведения образуют модель взаимодействия гипотекст – интертекст, соотносимую с моделью инвариант – вариант.

Подобная интерпретация диалогизма Бахтина как взаимосвязи между текстами породила дискуссию о релевантности пониманию Бахтина. К.А. Баршт пишет: «Кристева <...> утратила контроль над своим детищем, которое начало жить своей жизнью и обрело смысл, фактически противоположный тому, что имел в виду Бахтин» [Баршт, 2021, с. 245]. Так в полемику вступил Ж. Женетт, который отметил, что «слово, диалогически соприкасающееся с другим словом, слово о слове, обращенное к слову» [Бахтин, 2002, с. 264] в понимании Кристевой приводит к разрушению границ текста [Баршт, 2021, с. 245–246].

В книге «Палимпсесты: литература второго уровня» (1982) Женетт предлагает свою терминологию, заменяя интертекстуальность Кристевой на транстекстуальность, которую определяет как «отношение взаимоприсутствия между двумя или несколькими текстами», что выражается в виде цитат, аллюзий, перевода и др. [Женетт, 1982, с. 213]. Наличие такого взаимодействия осуществляется благодаря тому, что литература – «смысловая толща», которую нельзя исчерпать, «пространство <...> как некое единое произведение, вневременное и анонимное» [Женетт, 1998, с. 282].

Исходя из положений предшественников, французский структуралист Р. Барт сформулировал проблему теоретической «смерти автора» [Барт, 1994,

с. 47], текста и, в конечном итоге, читателя, цитатное сознание которого неустойчиво, как и невозможны поиски источников этих цитат. Барт выдвинул свою формулировку интертекстуальности: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат» [Барт, 1994, с. 56].

Из концепции французских постструктуралистов (Кристевой, Женетта, Барта и др.) следует, что любой ранее сотворенный текст является прототекстом. Взаимодействие текстов приводит к появлению новых сочетаний элементов, образующих то, что Барт называл «эхо-камерой» [Барт, 2002, с. 86], а И. П. Ильин «принципом калейдоскопа» [Ильин, 1996, с. 226].

В данной работе за основу будет взято определение, предложенное А. Н. Безруковым, который аккумулировал подход французских теоретиков в своем пособии «Поэтика интертекстуальности» (2005).

«Интертекст – текст, смещенный во времени и пространстве, с явной децентрацией и ориентировкой на источник, имеющий означаемое, конкретное для той ситуации, в которой он себя проявляет на конкретном историческом этапе, значение, имеющий в своей основе огромный культурно-исторический пласт означаемых, но открывающий их только в процессе чтения/письма» [Безруков, 2005, с. 34].

Литература представляет собой неохватное пространство, состоящее из культурных кодов, оформленных и невзятых в кавычки цитат, аллюзий, реминисценций и др., соотносящихся с каким-либо произведением на разных уровнях поэтики. При этом каждый художественный текст находится вне времени и географической дистанции, что приводит к постоянному движению и изменению внутри литературного пространства. Все тексты непрерывно взаимодействуют друг с другом, образуя единый поток художественного осмысления мира через искусство.

Говоря о функционировании интертекста, вернемся к работе Ж. Женетта, который выделил пять типов межтекстового взаимодействия [Женетт, 1982, с. 213].

1. Транстекстуальность, о которой говорилось выше, – присутствие в одном тексте других произведений в форме цитаты, аллюзии и др.
2. Паратекстуальность – отношение текста к своему паратексту (заглавию, эпиграфу, названию глав, посвящению и др.)
3. Метатекстуальность – комментирование или критика прототекста, собственного произведения или других текстов.
4. Гипертекстуальность – пародирование, травестирирование, ирония, направленные на другой текст.
5. Архитекстуальность – жанрово-типологическая связь произведений.

Обозначенные Женеттом типы транстекстуальности отражают степень и специфику взаимодействия текстов на разных уровнях поэтики. Одним из первых он предложил рассматривать интертекст с точки зрения функционирования и положил начало для дальнейших исследований.

Помимо семиотико-структуралистского подхода к определению интертекста существует функциональный подход, в рамках которого немецкие исследователи М. Пфистер, У. Бройх и др. попытались определить цель обращения авторов к текстам других писателей (явная и скрытая цитация, перевод, подражание, пародия и др.) [Ильин, 1999, с. 208]. Они противопоставляли интертекстуальность как форму существования коллективного бессознательного и как литературный прием, используемый авторами осознанно [Ильин, 1996, с. 228].

Комментируя их работу, Ильин называет такое отношение произведений друг к другу, базу для творчества и прием, игрой текстов [Там же]. Подход к интертексту как к игре разделяли Р. О. Якобсон, А. Н. Безруков и др.

Якобсон в статье «Лингвистика и поэтика» (1975), говоря о поэтической функции языка, указывал на ее игровой характер, заключающийся в распознавании интертекстуальных связей в тексте [Якобсон, 1975, с. 210].

Интертекстуальная игра присутствует на всех уровнях поэтики и во всех типах взаимоотношений. Автор, работая над произведением, играет словами, средствами художественной выразительности, смыслами и культурными кодами сознательно и бессознательно. Для такой игры важна именно бессознательная активность скриптора [Барт, 1994, с. 386], поскольку с ее помощью текст раскрывается как дискурс, включающий фрагменты и элементы других произведений и культур. Кроме того, игра осуществляется на уровне читательского восприятия. Позиция интерпретатора подталкивает активное сознание к дешифрации смыслов, кодов, знаков и символов [Безруков, 2008, с. 42].

В этом отношении игра с текстом мыслится как сотворчество автора прототекста, автора интертекста и читателя, поэтому мы можем говорить о том, что интертекст является продуктом трансформации исходного произведения, результатом интертекстуального метода работы с текстом. И. П. Смирнов, анализируя творчество Б. Л. Пастернака в интертекстуальной парадигме, пишет о доминировании «трансформации, совершающиеся при переходе от текста к тексту и сообща подчиненные некоему единому смысловому заданию» [Смирнов, 1995, с. 12].

И. П. Ильин, О. Ю. Трыкова и Н. А. Фатеева также обращают внимание на то, что интертекст становится результатом модификации прототекста, и отображают это в своих функциональных типологиях интертекстов.

Ильин, уточняя выделенные в рамках функционального подхода немецкими исследователями типы, наряду с различными видами цитации выделяет перевод, подражание и пародию [Ильин, 1999, с. 208].

Взяв за основу его исследования, О. Ю. Трыкова на примере фольклорных произведений (сказок, быличек и страшилок) пишет о сюжетно-композиционных особенностях интертекстуальных связей, а именно о

трансформации мотивно-сюжетной структуры и использовании средств художественной выразительности, взятых из фольклора. Ее типология базируется на понятии «заимствование»: сюжетное заимствование (пересказ), мотивное заимствование, образное заимствование, «переделка фольклорного текста и его осовременивание» и др. [Трыкова, 1999].

Н. А. Фатеева в работе «Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности» расширяет и дополняет типологию Женетта. Для данной работы важны ее уточнения метатекстуальности. Она включает в женеттовский ряд создание вариантов прототекста и дописывание «чужого текста» [Фатеева, 2007, с. 122], фактически указывая на создание приквелов, мидквелов, сиквелов и альтернативных историй, основанных на каком-либо уже существующем произведении.

Приведенные выше сведения показывают, что трансформация сюжета, а вместе с ним и мотивов и образной системы, является приемом создания интертекстов, результатом авторской игры, продуктом акта сотворчества писателя и читателя. В зависимости от специфики трансформации и особенностей восприятия прототекст может преобразовываться в один из типов интертекста: пародию, пересказ, альтернативный вариант сюжета или домысленную часть исходного текста.

К концу XX в. развитие литературного процесса привело к дифференциации массового потребителя и элитарного читателя, вследствие чего возникает феномен массовой литературы [Черняк, 2009, с. 204–211]. Если элитарный читатель способен рефлексировать над фактами языка и литературы, воспринимать произведение как многомерное образование, готов к эксперименту и поиску прототекстов, то массовому потребителю необходимо упрощение и типичность, а иногда и стереотипность. Перенесение событий в современный мир, упрощение образной системы до плохих и хороших персонажей, наличие знакомых реалий, доминирование «развлекательных» жанров литературы, небольшой текстовый объем – запросы массового читателя, которым должны соответствовать

художественные произведения авторов, претендующих занять нишу в современном книжном рынке. Общими точками соприкосновения этих типов читателей являются получение удовольствия от чтения и интертекстуальность [Форшток, 2010, с. 276].

Во-первых, интертекстуальность является одним из основополагающих принципов постмодернистской литературы, хотя в таком случае современный писатель не может спрогнозировать, насколько релевантно тексту будут интерпретации массового читателя. Во-вторых, существуют типы интертекстов, характеризующиеся явным указанием на прототекст (цитаты, эпиграфы, примечания и др.). Также в массовой литературе представлены те функциональные типы, которые связаны с переосмыслением и продолжением существующих произведений [Там же].

Необходимость изменять произведения для массового читателя в соответствии с его потребностями позволяет выделить адаптацию художественного текста как отдельный функциональный тип интертекста. Адаптация представляет собой автономное произведение, имеющее многоуровневую структуру, где угадывается прототекст и наличествует собственно адаптирующая составляющая [Hutcheon, 2013, p. 6–7].

Исследователи (L. Hutcheon, J. Sanders, S. Iyengar и др.) не ставят знак тождества между адаптацией и копированием. Линда Хатчен пишет, что адаптация – это повторение, но повторение без копирования (здесь и далее перевод литературоведческих трудов с англ. яз. на рус. принадлежит В. Г.) [Hutcheon, 2013, p. 7]. Адаптированный текст должен быть трансформирован, приспособлен под современные реалии, главным образом под запросы аудитории – массового читателя. Здесь адаптация выступает и как процесс, и как результат [Там же, p. 8]. Она играет роль вспомогательного произведения по отношению к исходному тексту, в то время как апроприация – это копия прототекста, в который были внесены незначительные изменения, например, смена имен главных героев, или же изменений не было вообще. Адаптация же – качественно модифицированный прототекст, приобретающий

новое звучание в результате реконтекстуализации в другом времени, пространстве и социуме [Iyengar, 2017].

Стоит отметить, что адаптация направлена не только на трансформацию претекста, но и на актуализацию классического произведения. Переплетение различных текстов и текстовых традиций, которое проявляется в интертекстуальном импульсе, обуславливает появление гибридных произведений, что, по мнению Джули Сандерс, должны повторяться, перемещаться и переводиться во имя традиции («repeated, relocated, and translated in the name of tradition») [Sanders, 2016, p. 21]. А гибрид в свою очередь стимулирует появление новых идей, взглядов, интерпретаций и новых произведений [Там же, p. 22].

Реинтерпретация канонических произведений в новых социокультурных контекстах, связанная с перемещением прототекста в культурное и/или временное пространство, и акт сотворчества могут повлечь за собой жанрово-родовой сдвиг [Sanders, 2016, p. 24]. Поэтому в современных исследованиях предлагают разные наименования для конечного продукта трансформационной деятельности. Дебора Картмелл предлагает выделять три вида адаптации: транспозицию, комментарий и аналогию [Sanders, 2016, p. 25]. Суджата Айенгар для того, чтобы разграничивать адаптацию и апроприацию, предлагает заменить понятие «адаптация» на «трансформацию», объясняя замену тем, что любые действия с прототекстом обязательно должны иметь трансформационный характер [Iyengar, 2017]. Диана Хендерсон отдельно выделяет социальную трансформацию как метод и называет ее результат перформансом [Henderson, 2011, p. 138]. М. Загидуллина и М. А. Черняк пишут о ремейке, где под ремейком понимается «“перевод” произведения на язык современности» [Загидуллина, 2004], что функционирует как интерпретативный текст в «упрощенной и тривиальной» культуре [Черняк, 2005, с. 237]. С развитием сетевой литературы стали выделять такие формы, как фанфик [Прасолова, 2009; Райнхардт, 2018; Щукина, 2022], ретеллинг [Марченковская, 2023; Лукьянова, 2023] и рерайт [Coste, 2004; Fantappiè, 2017].

При этом отличительная черта фанфиков – литературное фанатство, направленное на определенный фандом [Денисова, 2012, с. 1]. А Н. В. Волкова и В. В. Волков [Волков, Волкова, 2015, с. 109], З. В. Мирзакаримова [Мирзакаримова, 2021, с. 35] относят ретеллинг к жанровой разновидности фанфика.

Таким образом, в современной литературе интертексты существуют в разных формах. Претерпев значительные качественные изменения под влиянием потребностей массового читателя, интертексты функционируют как многоуровневые произведения, содержащие в себе упрощенный претекст и адаптацию. При этом адаптация как процесс может подвергать претекст жанровой, мотивной, сюжетной, образной трансформациям, а также включать те реалии, которые помогут отобразить в тексте современный мир. Все это главным образом направлено на облегчение восприятия произведения читательской аудиторией. В таком случае цель авторов – создать произведение, основанное на уже существующем тексте, так, чтобы читатель смог узнать прототекст и релевантно его интерпретировать, а также актуализировать предшествующую литературную традицию.

1.3 Шекспировский интертекст и приемы его трансформации: к понятию «неошекспиризация»

Уильям Шекспир – английский поэт и драматург эпохи Ренессанса, произведения которого остаются популярными и актуальными и в наше время. Многие исследователи связывают такой феномен с «грандиозными событиями новой эпохи» [Захаров, Луков, 2012, с. 482]. Интерес к Шекспиру прямо зависит от «кризисных этапов» [Лукина, 2016, с. 57] развития не только литературы и культуры, но и общества в целом. Общая характеристика данной эпохи большинством исследователей определяется как переходное время, стоявшее на месте коренного слома, где столкнулись «век нынешний и век минувший».

В отечественной прозе XIX–XX вв. произведения Шекспира часто становились прототекстами. В. А. Луков и Н. В. Захаров связывают это явление с понятием шекспиризации (или шекспиризма) [Захаров, Луков, 2008, с. 253]. Шекспиризация – это «процесс в русской и мировой культуре, который характеризует, с одной стороны, интерес к наследию Шекспира <...>, с другой – то влияние», которое оказало творчество драматурга на разные сферы искусства (литературу, музыку, изобразительное искусство, кинематограф и др.) [Там же], а также на историко-политическое видение концепции вселенского порядка [Шведов, 1966, с. 7–10]. Шекспиризация относится к «принципам-процессам», которые указывают на становление, формирование, развитие и усиление некоторой тенденции, в частности в литературе.

Специфику освоения культурного наследия автора отражает понятие «шекспиризм» [Анненков, 1998, с. 205] – «идейно-эстетическое направление, характеризующее диалог культур России и Европы», отражающее мировоззрение самого Шекспира и проходящее в контексте изучения его творчества [Захаров, Луков, 2008, с. 254].

Исследователи указывают, что шекспиризация как процесс появилась в России значительно позже, чем в европейских странах и их литературе.

Одним из примеров диалога культур послужит творчество Н. С. Лескова, который нередко использовал пьесы Шекспира за основу своих произведений. Он обращался к пьесам «Гамлет, принц датский», «Макбет», «Сон в летнюю ночь», «Отелло» и др. Его аллюзии зачастую выполняли «образотворческие» функции (например, рассказ «Белый орел», 1880), а также служили средствами для создания общей атмосферы произведения. В иных случаях сюжеты оригиналов Шекспира брали на себя роль интертекста и трансформировались, приобретая черты русской реальности (например, «Леди Макбет Мценского уезда», 1864) [Першина, 2012, с. 242].

С приходом в русскую поэзию XX века течений модернизма тенденция обращения к творчеству великого английского драматурга стала заметнее. Это объясняется «переходностью» героев пьес: их амбивалентностью,

двойственной природой и противоречивыми мотивами: например, стихотворения А. А. Блока («Я Гамлет. Холодеет кровь», 1914), М. И. Цветаевой («Диалог Гамлета с совестью», 1923).

Новизна стихотворения А. А. Блока «Я Гамлет. Холодеет кровь» проявляется в том, что блоковский Гамлет пылко влюблен в Офелию, страдает и гибнет от предательства, в том числе и от косвенного предательства Офелии. Новый взгляд на внутренний мир принца Датского представлен в стихотворении М. И. Цветаевой «Диалог Гамлета с совестью». Плодом воображения поэтессы, потенциально возможными, но не реализованными широко в тексте У. Шекспира, являются муки совести Гамлета по поводу смерти Офелии и открытие того, что принц не любил ее [Иванова, 2015, с. 24–34].

В XX в. появляется большое количество произведений, так или иначе использующих сюжеты пьес знаменитого английского драматурга, которые переосмысливаются авторами в соответствии с новым миропониманием (Г. Гауптман «Гамлет в Виттенберге» (1932), Ж. Ануй «Ромео и Жаннетта» (1945), Х. Мюллер «Макбет» (1971), Дж. Апдайк «Гертруда и Клавдий» (2000), Б. Акунин «Гамлет. Версия. Трагедия в двух актах» (2002), А. Калугина «Дело об архиве Уильяма Шекспира» (2002), А. Глушко «Ромео и Джульетта из Вероновки» (2016) и т.д.).

В литературе проявляются произведения как драматургической, так и эпической, направленности, в частности романы. В XX веке романная культура проявила куда больший интерес к У. Шекспиру, чем до этого, в особенности литература второй половины века. Использование сюжетов в роли прототекста фиксируется на уровне аллюзий и реминисценций, за редким случаем на мотивном (к примеру, берется один из ключевых мотивов и представляется в новой перспективе либо выбирается один проходной мотив и выводится на первый план, становясь сюжетообразующим в новом произведении) и сюжетно-композиционном уровнях. Сюжет модифицировался под влиянием новых жанров: утопии, антиутопии и др.

(Дж. Фаулз «Волхв» (1965) и «Коллекционер» (1963), А. Мердок «Черный принц» (1973) и «Море, море» (1978), О. Хаксли «О дивный новый мир» (1932)).

Возникает явление, характеризующееся включением в выбранный контекст шекспировского интертекста, содержание которого заметно отличается с модернистским и постмодернистским мировидением. Представляется возможным, что именно этот контраст стал главной причиной обращения современных писателей к текстам английского драматурга. Поэтому герои, находившиеся на границе исторических парадигм, близки человеку постмодернизма. Синтез «ультрасовременного концептуального искусства» [Гайдин, 2014, с. 346] и классических традиций шекспировских текстов получил название «неошекспиризация».

Неошекспиризация – это «художественно-эстетический принцип-процесс мировой культуры, подразумевающий включение в какой-либо парадоксально изобретаемый контекст и использование образов, мотивов, сюжетов, цитат, реминисценций и т. п. из творческого наследия У. Шекспира, а также образа самого драматурга при создании оригинальных художественных произведений, содержание которых в значительной степени контрастирует с шекспировским мировидением в силу <...> социокультурных трансформаций» [Гайдин, 2014, с. 345].

В одноименной статье Б. Н. Гайдин выявляет некоторые черты, в целом присущие текстам данного явления. Во-первых, для современных произведений характерно влияние шекспировских традиций не напрямую, а через творчество других писателей, обращавшихся к Шекспиру и переосмысливших его. Во-вторых, часто произведения посвящены реальному историческому лицу, которое «может быть как-то связано с шекспировским наследием» [Красилова, 2020, с. 17–18]. Самым важным, на наш взгляд, является то, что использование шекспировского наследия все чаще имеет иронический подтекст. Это связано и с общим мироощущением модернизма и постмодернизма, характеризующимся разрушением и отрицанием системы

традиционных ценностей, нигилистическим характером идеологии. Масштаб Шекспира резко контрастирует с общим содержанием современной культуры [Красилова, 2020, с. 17–18]. Проблемы неошекспиризации начали заниматься некоторые шекспироведы. Так, например, С. Г. Липнягова сосредоточилась на концептуальной репрезентации шекспировского героя в литературе XX–XXI вв. на примере персонажей из «Гамлета» [Липнягова, Щукина, 2019].

В статье «Why Rewrite Shakespeare?», опубликованной в журнале «The New Yorker», Адам Гопник называет переписывание Шекспира «странным занятием» («an odd enterprise») [Gopnik, 2016], поскольку Шекспир сам заимствовал сюжеты из других источников: «Истории Британии» Холиншеда, Плутарха и из сборников итальянских сказок («from Holinshed's history of Britain and Plutarch and old collections of Italian ribald tales») [Там же]. И все же автор статьи отмечает, что английский драматург никогда не воспринимал свою деятельность как вызов для адаптации уже существующей литературной традиции: «Homer, Plutarch, Holinshed, Menander – Shakespeare just did them and dropped them. And then the *story* [курсив Gopnik – В. Г.] content of a Shakespeare play is the least content it has» (Гомера, Плутарха, Холиншеда, Менандра – Шекспир просто выкинул их. И тогда сюжет пьесы Шекспира становится менее содержательным) [Gopnik, 2016]. Рассматривая шекспировские интертексты в таком ключе, можно сказать, что они существенно дополняют и расширяют историю («the *story*»), взятую Шекспиром.

Во второй половине XX – начале XXI веков начинает развиваться драматургия, отличающаяся семантической многослойностью и активно использующая трагедию «Гамлет» в качестве основного прототекста (Т. Стоппард «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966), Х. Мюллер «Гамлет-машина» (1977), Я. Гловацкий «Фортинбрас спился» (1990), Б. Акунин «Гамлет. Версия» (2002), А. Баркалов «Глумлет» (2003), Л. Филатов «Гамлет» (2003), Л. Петрушевская «Гамлет. Нулевое действие» (2005), Ю. Тупикина «Офелия боится воды» (2013) и др.) [Красилова, 2020, с. 3–9].

Современные отечественные авторы также активно продолжают использовать шекспировские мотивы, например, И. Лесная-Иванова «Новая Офелия новому Гамлету» (1989–2008), Ю. Н. Богданова «Джульетта» (2012).

И. Лесная-Иванова сравнила любовное чувство Гамлета к Офелии с чувством Ромео к Джульетте. Для анализа трагедии Ю. Н. Богданова «Джульетта» применяется понятие «бродячий сюжет», указываются предшественники У. Шекспира, использовавшие образы Ромео и Джульетты [Иванова, 2015, с. 24–34].

И, наконец, за последние годы были опубликованы произведения, которые также в качестве основы используют пьесы У. Шекспира, чьи авторы вдохновлялись сюжетом, трансформируя его (М. Рио «Если бы мы были злодеями» (2017), Д. Лилит «У Ромео был пистолет (2019), М. О'Фаррелл «Хамнет» (2020) и др.)

Некоторые исследователи (С. Dionne, Р. Karadia, D. Lanier, S. Iyengar, D. E. Henderson) связывают тенденцию обращения к Шекспиру и его популярность у создателей разного рода контента с посткапиталистической монетизацией литературы и относят современные шекспировские интертексты к так называемой «продающейся литературе», при этом они четко разграничивают художественную адаптацию и апроприацию копирайтеров и рерайтеров. «Shakespearean transformations model both the plenitude and the chimeric or hybrid nature of the emerging creative economy» (Модели трансформации Шекспира порождают одновременно как многообразие, так и химерическую, гибридную природу возникающей креативной экономики) – пишет Суджата Айенгар [Iyengar, 2017]. Исследовательница высказывает свои опасения по поводу того, что реальная актуализация и переосмысление культурного наследия Шекспира может быть вытеснена «гибридным контекстом» [Там же], представляющим собой сочетание «краденного» Шекспира и продающегося текста (к ним она относит рекламу, ретеллинги, мемы и др.) [Iyengar, 2017].

Следовательно, неошекспиризация имеет как положительные, так и негативные последствия.

Один из самых крупномасштабных проектов актуализации шекспировского наследия «Modern Shakespeare» был запущен в 2013 году, приуроченный к памятной дате четырехсотлетия со дня смерти драматурга, в Великобритании. В рамках реализации проекта издательство «Hogarth Press» начинает локальный проект-импринт «Hogarth Shakespeare». Издательство подготовило к публикации цикл романов, обращенных к творческому наследию Шекспира и адаптировавших его для современного читателя. Цикл состоит из произведений Дж. Уинтерсон «Разрыв во времени» (2015), М. Этвуд «Ведьмино отродье» (2016), Г. Джейкобсона «Меня зовут Шейлок» (2016), Э. Тайлер «Укусная девушка» (2016), Т. Шевалье «Новенький» (2017), Э. Сент-Обина «Данбар» (2017), Ю. Несбе «Макбет» (2018). Этим романам посвящены исследования М. Юсте [Yuste, 2020], И. Фантаппи [Fantappiè, 2017], Д. Браунер [Brauner, 2021], А. Н. Руиса [Ruiz, 2020] и др.

В своей рецензии на этот цикл Адам Гопник писал, что авторы, принявшие участие в проекте «Hogarth Press», скорее отражают свою реакцию на пьесы, чем переосмысливают их («aren't so much "reimagining" the stories as reacting to the plays») [Gopnik, 2016]. Они берут не саму историю, а сюжетные линии и коллизии, характерные для «шекспировских тем», которые актуальны до сих пор. Каждый из романов предлагает нам иначе взглянуть на шекспировский сюжет и по-новому его осмыслить («Each of the novels gives us a revisionist account of the central Shakespearean subject, and asks us to think anew about that subject more than about the story that superintends it») [Gopnik, 2016].

Таким образом, творчество Шекспира пользуется большой популярностью среди писателей, которые прибегают к его произведениям как к прототекстам, порождая аллюзии, реминисценции, активно пользуясь цитатами, строя новые теории по поводу того, каким же может быть ответ на великий шекспировский вопрос. Появившиеся интертексты актуализируют шекспировское наследие и популяризируют чтение классических

произведений массовым читателем, трансформируя прототексты в соответствии с предпочитаемыми жанрами (роман, триллер, детектив и проч.) и отражая в произведениях проблемы, вызывающие наибольший резонанс у аудитории.

Самыми часто используемыми пьесами для реинтерпретации и адаптации стали «Гамлет», «Ромео и Джульетта», «Макбет». Меньшей популярностью пользуются «Сон в летнюю ночь», «Укрощение строптивой», «Виндзорские насмешницы», «Мера за меру» и исторические хроники.

Глава 2. Шекспировский сюжет в романе «Ведьино отродье» М. Этвуд

2.1 Место романа «Ведьино отродье» в творчестве М. Этвуд

Канадская писательница, критик, поэтесса Маргарет Этвуд (р. 1939) считается одним из лучших англоязычных авторов современности. Ее книги получили признание критиков в Соединенных Штатах, Европе и родной Канаде, она является обладателем премии Артура Кларка, премии принцессы Астурийской, премии Франца Кафки, двух Букеровских премий (2000 и 2019), дважды стала лауреатом премии генерал-губернатора Канады, четырежды финалистка Букеровской премии.

Мировую известность ей принес роман-антиутопия «Рассказ служанки» (1985), действие которого происходит в вымышленном теократическом социуме. В романе отразились идеи феминистического движения Канады 1970–1980-х гг. Книга, удостоенная премии генерал-губернатора Канады (1985) и британской премии Артура Кларка (1987) за лучший научно-фантастический роман, произведение было многократно экранизировано.

В творчестве писательницы можно выделить несколько основных отличительных черт. Первая – дуальность мироустройства. Л. Вагнер в книге «The Making of Selected Poems, the Process of Surfacing», изучая поэзию Этвуд, отмечала, что в ее произведениях «duality presented as separation» [Wagner, 1981, p. 81]. Это разделение приводит к тому, что ее герои становятся изолированными как друг от друга, так и от мира природы, что приводит к неспособности коммуницировать, преодолевать эксплуататорские социальные отношения или находить свое место в мире [Там же].

Жанровая природа романов Этвуд неоднозначна, но заметно тяготение писательницы к фантастике. Ее романы «Она же Грейс» (1996), «Орикс и Коростель» (2003), «Пенелопида» (2005), «Год потопа» (2009) и «Безумный Адам» (2013) и «Сердце уходит последним» (2015) можно отнести к жанру социальной и спекулятивной фантастики, утопии и антиутопии, психологическому роману [Prahl, 2020].

Для произведений канадского автора характерно обращение к мифологии, библейским сюжетам и предшествующей литературной традиции. Маргарет Этвуд на протяжении всей творческой карьеры обращалась к греческой мифологии, ставя акцент на женской фигуре, поднимая проблемы неравенства, власти, объективации и сексуализации. К произведениям, где переосмыляется мифология, можно отнести «Пенелопиаду» (2005) и рассказ «Нелегко быть полубожественной» (2006). Среди поэтических произведений трансформация мифологических сюжетов нашла отражение в поэтическом сборнике «Двойная Персефона» (1961) в стихотворении «Елена Троянская танцует на прилавке» (1995) [Prah1, 2020]. В основе произведений «Рассказ служанки» (1985), в его сиквеле «Заветы» (2019) и романе-антиутопии «Безумный Адам» (2013) лежат интерпретации библейских сюжетов и мотивов.

Ш. Грейс в статье «Margaret Atwood and the Poetics of Duplidity» определяла основную коллизию в текстах писательницы как «стремление к искусству, с одной стороны, и к жизни – с другой» («The pull towards art on one hand and towards life on the other») [Grace, 1981, p. 60]. По мнению исследовательницы, Маргарет Этвуд всегда обращается к противоположностям (я – другой, субъект – объект, природа – человек, человек – искусство и т. д.) для того, чтобы научиться их видеть в окружающем мире, понимать и принимать [Grace, 1981, p. 56]. Проблема «человек – искусство» отразилась в романах «Невеста-разбойница» (1993) и «Ведьмино отродье» (2016), которые являются переосмыслением литературной традиции для современных читателей. В основе сюжета «Невесты-разбойницы» лежит адаптированная братьями Гримм сказка «Жених-разбойник». Здесь Этвуд снова смещает акцент на женского персонажа – Зению, которая в поисках собственного счастья разрушает судьбы трех, в современном представлении, идеальных женщин [Найденова, 2023].

Роман-адаптация «Ведьино отродье» был написан в 2016 по заказу издательств «Hogarth Press» и «Penguin Random House» к четырехсотлетию со дня смерти У. Шекспира и вошел в цикл «Hogarth Shakespeare». Прототекстом романа стала пьеса английского драматурга «Буря» (1623). Напомним, что некоторое время Маргарет Этвуд преподавала английский язык в Университете Британской Колумбии в Ванкувере, в Университете сэра Джорджа Уильямса в Монреале и в Университете Альберты, она прекрасно знакома с творчеством Шекспира, поэтому ее выбор произведения для адаптации нельзя назвать случайным. Так, выбор претекста Этвуд объясняет личным интересом, а также темой изгнания, социального отчуждения, характерных для традиции тюремной литературы, обращение к которой является одной из отличительных черт творчества автора. Во время исследований, необходимых для написания романа «Она же Грейс», Этвуд изучила воспоминания Лоры Бейтс «Шекспир спас мне жизнь». «Мне было полезно узнать об образовательных программах для заключенных» – пишет Этвуд в разделе «Благодарности» в «Ведьином отродье» [Этвуд, 2017, с. 345–346].

Следовательно, роман «Ведьино отродье» вписывается в парадигму творчества Этвуд, отражая его основные черты: дуальность мироустройства, обращение к острым социальным проблемам (я – другой, человек – искусство, социальное изгнание), ориентация на создание интертекста, а также переосмысление проблем общества и литературной традиции в современном дискурсе.

2.2 Трансформация сюжета «Бури» У. Шекспира в романе «Ведьино отродье» (хронотоп, система персонажей, мотивы)

Первое, на что нужно обратить внимание, – поэтика заглавия. Паратекст [Женетт, 1982, с. 213], предваряющий роман, указывает на интертекстуальные параллели. Заголовок «Ведьино отродье», в оригинале «Hag-seed», отсылает

на реплику Просперо, одного из центральных героев «Бури» У. Шекспира, в которой он зовет Калибана «поганым отродьем проклятой ведьмы» (пер. в англ. М. Донского) [Шекспир, 2018, с. 176].

Одним из основных приемов трансформации сюжета становится изменение хронотопа. Маргарет Этвуд переносит «Бурю» Шекспира в современность, в Канаду 2013 года, где происходят действия личной трагикомедии главного героя романа, Феликса Филлипса, готовящего свою месть недругам за отлучение от театра и прекращение его творческой карьеры.

Топос в романе представлен условным пространством, а о его географическом расположении свидетельствуют топонимы Онтарио и Торонто, при этом само по себе указание на реальные города не играет большой роли в сюжете. Для Этвуд важно только упоминание локаций родной Канады, что характерно для ее творчества вообще.

А. А. Смирнов называет «Бурю» «единственным произведением Шекспира, в котором почти полностью соблюдено единство места» и единство времени [Смирнов, 2018, с. 269], «Ведьмино отродье» же охватывает несколько топосов (театр, хижина, кафе и тюрьма). Данные локации отмечают точки движения главного героя не только в географическом пространстве, но и запечатлевают динамику внутреннего психологизма.

Театр – место становления и развития творческой карьеры Феликса, священная обитель, через которую мыслится вся его жизнь. Например, размышляя о семье, герой фактически не упоминает топос дома, он переносит воспоминания о своих близких (жене и дочери) в театр: «Когда она [дочь] начала говорить, он взял ее в театр» [Этвуд, 2017, с. 26].

Разрушенная театральная карьера вынуждает Феликса уйти в изгнание на 12 лет, как и в трагикомедии, и события переносятся в хижину, затерянную среди полей в пригороде Торонто. Хижина, как и остров в «Буре», становятся закрытыми топосами социального отчуждения, где Просперо и Феликс разрабатывают план мести. Но в отличие от Просперо, запертого на острове собственным братом, герой романа Этвуд берет аскезу самостоятельно. И

хижина, и остров выполняют функцию дома – места, наполненного воспоминания о жизни и взрослении: здесь герои остаются наедине со своими дочерьми (Просперо – с реальной, Феликс – с воображаемой) и занимаются их воспитанием.

Для Просперо остров был и местом изгнания, и местом совершения мести, для Феликса каждый топос несет определенную функцию: кафе становится местом обретения новой Миранды – актрисы, которая сыграет ее роль в постановке, а тюрьма становится местом реализации мести. Тюрьма и кафе – локации, которых не было в шекспировском произведении.

Для большинства героев данные топосы являются закрытыми, например, в силу объективных причин (тюрьма), но главный герой способен свободно перемещаться между ними. С приближением кульминации топос сужается, и события концентрируются на тюрьме, где собираются все персонажи и где Феликс вершит свою месть.

Время в романе движется не линейно, а потому фабула не тождественна сюжету. Действия в «Ведьмином отродье» охватывают три месяца, если судить по датам, указанным в некоторых главах (от 7 января 2013 по 31 марта 2013). Так мы можем утверждать, что композиция произведения представляет собой синтез кольцевого и линейного типов, на что также указывают даты в главах: пролог романа датирован 13 марта 2013 г., к этой же дате относится кульминация. Некоторые факты прошлого раскрываются с помощью приема ретроспекции: «Надя, супруга Феликса, покинула его. Со дня их свадьбы прошло чуть больше года. Для него это был поздний брак – и неожиданный. <...> как вдруг она умерла от скоротечной стафилококковой инфекции сразу после рождения дочери» [Этвуд, 2017, с. 25]. Кроме того, англоязычные читатели отмечают наличие аллюзий на произведения современников, что также косвенно указывает на время [Groskop, 2016].

Одним из основных принципов построения «Ведьминого отродья» является принцип удвоения, который реализуется в сюжете и в системе

персонажей, о чем упоминает нарратор [Шмид, 2003, с. 37–38], называя происходящее «двойным обманом».

Главный герой романа – режиссер-постановщик экспериментальных пьес, основанных на произведениях Шекспира. Он, как и Просперо, реализует мотив колдовства, но в театральной деятельности: его пьесы «чаруют и завораживают» [Этвуд, 2017, с. 20–21], а сам Феликс называет себя «чародеем-небожителем» [Там же, с. 23]. Вершиной его карьеры должна была стать постановка «Бури», в которой он смог бы сыграть Просперо, а его дочь – Миранду.

Важно отметить, что дочь Феликса также зовут Мирандой, что свидетельствует о наличии литературного прототипа, о реализации мотива маски и двойничества. Однако Миранда в романе Этвуд умирает в детстве, Миранда Шекспира предстает перед читателем уже во взрослом возрасте. В отличие от шекспировского героя, Феликс одержим своей дочерью. Скоропостижная утрата оставила рану в его душе, поэтому он возрождает в своей памяти ее образ, пытаясь представить, что она находится рядом с ним, растет, играет в его постановках. Ближе к финалу романа иллюзорная Миранда начинает даже разговаривать с отцом.

Неординарный подход Феликса находит как поклонников, так и противников, поэтому его увольняют из театра, где он так и не успел поставить свою «Бурю», и лишают возможности вернуть дочь к жизни. Управление театром и продвижение по карьере переходит в руки Тони, другу Феликса и соруководителю театра. Подобно Антонио из «Бури» он предаст главного героя, заняв его место, и желает удержать власть в своих руках.

Постановка своей версии «Бури» становится навязчивой идеей, поэтому Феликс, подобно Просперо, желает отомстить своим врагам – Тони и Сэлу О'Нилли, председателю управления культурой. Как и у Шекспира, месть Просперо происходит в отдаленном, закрытом пространстве – в исправительной колонии, где Феликс занимает место преподавателя курса

«Грамотность через театр»: «Вот оно, размышляет Феликс. Мое место ссылки. Мое наказание. Мой остров. Мой театр» [Этвуд, 2017, с. 102].

Мотив театра и маски реализуется и в образе Феликса. В исправительную колонию он устаивается под вымышленным именем Филлипс Герц, в жизни он продолжает быть актером, который играет роль учителя Герца, отца и Просперо:

«– Вы сами уже вошли в роль. – улыбается Анна-Мария. – В образ чрезмерно заботливого отца, опекающего свою ненаглядную дочь».

«– Шекспир, – сказал Феликс. – Вот мой метод» [Этвуд, 2017, с. 174].

В шекспировской трагикомедии Просперо подстраивает бурю, чтобы отомстить недоброжелателям, как бы разыгрывает свою постановку, и здесь реализуется принцип удвоения в сюжете. Феликс ставит иммерсивную версию «Бури», внутри сюжета которой мстит и Просперо, и сам Феликс. Таким образом, перед зрителями разворачивается многократное действие: сама пьеса, месть чародея внутри нее и месть Феликса, опоясывающая театральное действие.

«Фильм с записью пьесы пройдет в двух вариантах. Первый будет показан на всех экранах во всех помещениях и камерах. Второй – специально для Тони и Сэла – вдруг превратится в интерактивный театр с живыми актерами под управлением Феликса. <...> Речь о *другой* [курсив Этвуд – В. Г.] пьесе, о феерической импровизации, которую он задумал для своих высокопоставленных врагов...» [Этвуд, 2017, с. 134].

Внутри этих постановок присутствует еще одно театральное «вкрапление». В акте IV сцене 1 «Буре» У. Шекспира появляется вставная пьеса, характерная для театра елизаветинской эпохи, – хор богинь (Ириды, Цереры и Юноны). Феликс не упускает этот эпизод и тоже включает его в свою постановку, заменяя богинь на кукол с разрисованными лицами.

«Буря» в интерпретации режиссера приобретает постмодернистское звучание. Поскольку событие романа происходит в исправительной колонии, актерами становятся заключенные, а тюремные камеры – сценой. Для того,

чтобы постановка состоялась, Феликс анализирует пьесу Шекспира вместе со своими «учениками». Для заключенных Просперо воспринимается как надзиратель, который, попав на остров, поработил всех его обитателей (Калибана, Ариэля и др.), поэтому для них он является отрицательным персонажем. По мироощущению им гораздо ближе Калибан – человек, совершивший ошибку, в попытках искупить свою вину он позволяет поработить себя. По мнению заключенных, Калибан должен бороться за свободу и свергнуть тиранию Просперо на своем острове.

«– Он крутой, как чума.

– Мы его понимаем.

– Его все шпыняют, но он не дает им себя сломать» [Этвуд, 2017, с. 148].

Акценты в иммерсивной «Буре» смещаются: в ней больше нет положительных и отрицательных персонажей, есть только поработанные и поработители.

Внешний вид актеров говорит о вольной интерпретации шекспировских образов. Например, на Ариэле синяя купальная шапочка, горнолыжные очки и «дождевик из прозрачного полиэтилена, разрисованный пчелами, бабочками и божьими коровками» [Этвуд, 2017, с. 15].

Качественно изменяются и реплики персонажей. Например, в главе «Злой братец Антонио» историю Просперо рассказывает Антонио, вместо реплик из пьесы зачитывая рэп:

«Я герцог миланский – и всем лежать.

Я здесь босс, и меня следует уважать.

Было так не всегда.

Я был просто Антонио, да.

Вечно младшенький, вечно второй,

И никто никогда не считался со мной.

Как меня это бесило – не передать.

Но я улыбался. Я решил подождать.

Это Просперо, мой братец,

Вот кто был босс настоящий» [Этвуд, 2017, с. 191].

Как было сказано выше, в системе персонажей происходит удвоенное слияние героев: в самом романе «Ведьмино отродье» есть герои, имеющие литературные прототипы (Миранда – иллюзорная дочь, Просперо – Феликс, Тони – Антонио, Фердинанд – Фредди), и героини-актеры, играющие в постановке Феликса (в роли Миранды – танцовщица Анна-Мария, Ариэля – 8Рукк, Просперо – Феликс, Калибан – Костыль и др.).

Феликс Филлипс, подобно герою Шекспира, вершит свою месть и возвращается в театр.

Сочетание романной формы и пьесы отражается на композиционном уровне. Пролог имеет подзаголовок «Премьера фильма», что указывает на интермедийную составляющую, и представлен в форме драматического произведения, включая графическое оформление, ремарки, указание на действующие лица и рифмованные реплики, в которых используются цитаты из Шекспира.

Содержащиеся в ремарках указания отражают современные реалии и показывают, что пьеса была адаптирована под обстоятельства – проведение постановки в тюрьме:

«Смена кадра: Гром и молния в грозовой туче, нарезка кадров из документального фильма об ураганах. <...> дает крупным планом кораблик-игрушку для ванны, покачивающийся на синей пластиковой занавеске для душа с нарисованной на ней рыбкой» [Этвуд, 2017, с. 14].

Произведения Этвуд и Шекспира объединяют общие темы (мести, предательства, власти, любви), персонажи, имеющие литературный прототип, драматическая составляющая и мотивы мести, изгнания, волшебства и др. Но в романе «Ведьмино отродье» категория театральности, вплетенная в полотно текста, усложняет их звучание: ее реализацию мы наблюдаем через мотивы театра, маски, сна и иллюзии. Содержание «Бури» качественно трансформировано и адаптировано под реалии XXI в.: изменены место и время события, появляются герои, близкие современному читателю, и элементы

массовой культуры, раскрываются актуальные темы и проблемы, кроме того, жанр романа понятнее читательской аудитории, чем пьеса.

Исходя из сказанного, отметим, что роман «Ведьмино отродье» М. Этвуд является адаптированной под запросы современного читателя пьесой «Буря» У. Шекспира. Писательница переносит действие трагикомедии в наши дни, при этом акцентирует внимание на времени, поскольку оно усиливает актуальность вопросов, поднимаемых Шекспиром. Для модифицирования сюжета Этвуд использует приемы трансформации хронотопа и системы образов, категорию театральности: введение мотивов театра и маски. Писательница использует принцип удвоения, чтобы провести параллели между исходным текстом и интертекстом, что усиливает характерную для ее творчества проблему отношения человека и искусства.

Глава 3. Шекспировский сюжет в романе «Меня зовут Шейлок» Г. Джейкобсона

3.1 Роман «Меня зовут Шейлок» в творчестве Г. Джейкобсона

Британский писатель с еврейским происхождением Говард Джейкобсон (р. 1942) является лауреатом Букеровской премии за роман «Вопрос Финклера» (2010), двукратным обладателем премии Б. Вудхауса (1999 и 2013), премии Дж. К. Вингейта, Еврейской ежеквартальной литературной премии и членом Королевского литературного сообщества.

Его литературным дебютом стал роман «Coming From Behind» («Идущий сзади», 1983), основанный на опыте преподавания английского языка Вулверхэмптонском политехническом университете в Уэст-Мидлендсе в 1970-х. В романе карикатурно освещается жизнь и работа исследователя-неудачника Сефтона Голдберга, альтер-эго самого Джейкобсона [Irvine, 2010]. Это произведение заложило основу тех черт авторской поэтики, которые стали характерными для последующих текстов: «The Very Model of a Man» («Модель человка», 1992), «No More Mister Nice Guy» («Больше нет мистера Славного парня», 1998), «The Act of Love» («Действие любви», 2008), «Вопрос Финклера» (2010), «Время зоопарка» (2012), «J» (2014) и др. В 2011 году был опубликован сборник его публицистики «Что бы это ни было, мне это не нравится» (2011).

Джейкобсон утверждал превосходство комической формы над остальными и считал ее началом романа как жанра. Поэтому основным направлением его творчества являются юмористические произведения о британских евреях, что отразилось в романе «Вопрос Финклера» (2010), «The Mighty Walzer» («Могущественный Вальзер», 1999), «Coming From Behind» («Идущий сзади», 1983) и т. п. Автор с теплотой вспоминает детство, проведенное в еврейском районе Манчестера, который «в каком-то смысле был нерелигиозным» [Irvine, 2010]: «Было ощущение, что мы евреи и что мы знаем об этом, в важные дни мы ходим в синагогу, и у мальчиков будет бармицва» («There was a feeling of 'we're Jewish, and we know we're Jewish and

on important days we go to the synagogue and the boys will have a barmitzvah») [Там же]. Юмор в произведениях Джейкобсона очень разный: он варьируется от доброго комизма и карикатурности до иронического отношения и черного юмора – при этом понятный для любого читателя, что отличает его от английской комедии Шекспира, рожденной на частной сцене и имеющей эвфуистический стиль [Шайтанов, 2013, 189–190].

Но писатель работал и в других жанрах. Роман «J» (2014), в котором описана постапокалиптическая Британия, представляет собой антиутопию, продолжающую традицию Дж. Оруэлла, Е. Замятина и О. Хаксли. У него есть произведения, написанные в жанре любовного романа, например, «The Act of Love» («Действие любви», 2008), «Peeping Tom» («Подглядывающий Том», 1984) и др. Проблемами, поднимаемыми в текстах британского автора, становятся ревность, отношения супругов, любовь, основанная на плотских желаниях [British council].

Интертекстуальность – характерная черта его произведений. На протяжении всей творческой деятельности Говард Джейкобсон обращался к предшествующей литературной традиции, о чем свидетельствуют некоторые произведения. В романе «Peeping Tom» («Подглядывающий Том», 1984) автор комически описывает жанр фикционализированной биографии, «The Very Model of a Man» («Модель человека», 1992) представляет собой трансформированный миф о Каине и Авеле, герой «The Act of Love» («Действие любви», 2008) – книжный продавец, повсюду видящий отсылки на классические произведения [Irvine, 2010].

Как и Этвуд, Г. Джейкобсон мог бы сделать научную карьеру. Он преподавал английский язык в Сиднейском университете в течение трех лет, прежде чем вернуться в Англию, где продолжил преподавательскую деятельность в колледже Селвин. Им были написаны две научно-популярные книги «Roots Schmoots: Journeys Among Jews» («Корни Шмута: Путешествия евреев», 1993), посвященные исследованию еврейских корней автора, и «Seriously Funny: From the Ridiculous to the Sublime» («Серьезно о смешном:

От нелепого до высокого», 1997), где были рассмотрены жанр комедии и ее функции, а также книга «Shakespeare's Magnanimity: Four Tragic Heroes, Their Friends and Families» («Шекспировское великодушие: Четыре трагических героя, их друзья и семьи», 1978), поэтому выбор претекста обусловлен пристальным вниманием Джейкобсона к творчеству У. Шекспира [British council].

Роман «Меня зовут Шейлок», написанный на заказ в рамках проекта «Hogarth Shakespeare», был опубликован в 2016 г. и переведен на русский язык издательством «Эксмо» в 2017 г. Роман является адаптацией комедии «Венецианский купец» У. Шекспира. В посвящении, открывающем роман, Джейкобсон писал: «Как получилось, что за столько лет дружбы и чтения совместных лекций о Шекспире мы [Говард Джейкобсон и Уилбург Сандерс] ни разу не обсуждали “Венецианского купца”, объяснить я бессилён» [Джейкобсон, 2017].

Британский автор создал произведение в свойственной для себя манере, написав о самом известном в литературе еврее, Шейлоке, сделав главного героя, Саймона Струловича, евреем, воспринимающим окружающий мир через призму иронии.

«Венецианский купец» наших дней, написанный в жанре романа с юмористическими элементами, отражает черты, характерные для творческого метода Говарда Джейкобсона. В нем поднимаются проблемы, интересные для автора и актуальные для современного читателя.

3.2 Трансформация сюжета «Венецианского купца» У. Шекспира в романе «Меня зовут Шейлок» (хронотоп, система персонажей, мотивы)

Интертекстуальная составляющая романа угадывается уже в заглавии произведения, поэтому несложно предугадать, какое произведение стало прототекстом и о ком из героев претекста пойдет речь. Это нашло отражение в рецензиях, авторы которых понимали, какое произведение зашифровано в

«Меня зовут Шейлок», благодаря имени заглавного героя [Miller, 2016; Kirsch, 2016].

Кроме того, текст предвосхищает эпиграф из пьесы У. Шекспира, где ключевой является реплика, перекликающаяся с названием романа: «Шейлок – мое имя» [Шекспир, 2016, с. 197].

Главным принципом трансформации и адаптации Джейкобсон выбирает смещение акцентов, расставленных на героях, и выдвигает на первый план героя претекста – Шейлока, сварливого, богатого жида из «Венецианского купца».

Главный герой романа, Саймон Струлович, встречается на английском кладбище Шейлока, перенесенного в современность. Нарратор характеризует его как «озлобленного и бурного еврея» [Джейкобсон, 2017, с. 10], злоба которого носит «саркастическое свойство» [Там же]. Кроме того, он фактически с самого начала романа начинает сопоставлять Струловича и Шейлока.

Струлович – «богатый, вспыльчивый, мнительный» филантроп и коллекционер старинных книг, имеющий «страстное увлечение» Шекспиром [Джейкобсон, 2017, с. 8]. Как и Шейлок, он тоже еврей, переживающий за свою дочь, на момент событий романа так же, как и его прототип, не женат. Его досуг составляют поиск редких книг и дорогих вещей, напряженная рефлексия о еврейском народе и ссоры с близкими (отцом, дочерью, бывшими женами).

Несмотря на их сходство, по замечанию нарратора, он сразу замечает разницу между собой и Шейлоком во внешнем виде, мировосприятии и общем впечатлении, которое они производят на окружающих и т. д.: «Его поражает разница между положением Шейлока и собственным» [Джейкобсон, 2017, с. 14].

В ремарке афиши «Венецианского купца» указано, что Шейлок богат [Шекспир, 2016, с. 157], в романе же он испытывает финансовые трудности,

его положение не позволяет ему ничего коллекционировать, как Струлович, ему даже тяжело испытывать милосердие к тем, кто не милосерден к нему.

На кладбище, где встречаются герои, Шейлок – не «случайный гость», коим является Струлович, забредший туда. Шекспировский герой часто приходит на это кладбище, чтобы побеседовать с Лией, его рано ушедшей женой, которой не было в оригинальном сюжете.

Как и в «Венецианском купце», у Шейлока есть дочь по имени Джессика, которая сбежала со своим возлюбленным и оставила отца одного. Шекспировский Шейлок только играет роль отца, но на самом деле не заботится ни о чем, кроме денег и своих должников. А. Н. Руис, исследуя взаимоотношения отцов и детей в этом романе, указывает на «всеобъемлющий патриархат» («overarching patriarchy») [Ruiz, 2020, p. 124], царящий в доме Шейлока. Его отношение к дочери подчеркнуто неестественное, в таких отношениях целью Шейлока как родителя становится установление прочных иерархических отношений, базирующихся на культуре патриархата, и укрепление собственного авторитета, именно поэтому он отдает Джессике приказы. Но их отношения рушатся, когда дочь сбегает из дома, и причиной переживаний Шейлока становятся украденные драгоценности: «Найди девчонку, суд! При ней ведь все – и камни и дукаты!» [Шекспир, 2016, с. 160]. По мнению А. А. Аникста, одержимость богатством является «единственной защитой от ненавидящих его христиан» [Аникст, 1963, с. 235–238]. Финансовое положение позволяет Шейлоку быть на равных с другими людьми, чтобы его тоже воспринимали как человека, это попытка компенсировать всеобщую несправедливость, направленную в его сторону. Но окружающие ненавидят Шейлока не за то, что он еврей, а за ростовщичество [Там же].

В романе «Меня зовут Шейлок» герой представлен совершенно иным. Он нежно любил свою жену, пока та болела, Шейлок старался обеспечить ей душевный покой, ограждая от неприятностей, «сообщал новости о Джессике <...> и рассказывал только хорошее» [Джейкобсон, 2017, с. 45]. Их привязанность друг к другу, по словам нарратора, могли назвать нездоровой,

но только общество жены не давало Шейлоку погрузиться в депрессию. Он оставался верен Лии до самого конца, принес ей клятву верности, а после ее смерти «прославлял свой брак, а не оплакивал» [Джейкобсон, 2017, с. 47].

Самым важным человеком в жизни пожилого еврея наряду с женой была его дочь, которую так же, как и в шекспировском произведении, зовут Джессика. В отличие от своего литературного прототипа, Шейлок Джейкобсона – заботливый отец, постоянно думающий и волнуемый о своей дочери. Он препятствовал побегу дочери, причины которого неизвестны, искренне считая, что настала ее очередь найти и получить «безраздельную любовь, которой когда-то наслаждались <...> родители» [Джейкобсон, 2017, с. 47]. После побега Шейлок не смог злиться на дочь, как его прототип, потому что исключить дочь из своего сердца для него невозможно. Отметим еще одну деталь. Сбежав, Джессика взяла с собой кольцо матери, словно «украденности», как в прототексте, однако Шейлок не злится на нее за это. Но несмотря на всю заботу, проявленную к Джессике, современный Шейлок считает, что он не достоин любви дочери, веря в то, что жизнь дочери в их доме была для нее хуже тюрьмы.

В отличие от ухоженного и опрятного Струловича, он не следит за своим внешним видом, и потому, по мнению Саймона, производит впечатление угрюмого и враждебного человека, это глубоко рефлексированный герой, с задумчивым взглядом, резкими и непримиримыми, но справедливыми, суждениями о недоброжелателях. Шейлок – обладатель непростого характера: он испытывает людей, побуждая проявить свою истинную сущность.

«Шейлок любил дразнить. Загадывать загадки. Заставлять людей ждать и приходиться к нему первыми. Сейчас он играл в ту же игру со Струловичем: делал вид, будто не подозревает о его присутствии, проверял на стойкость» [Джейкобсон, 2017, с. 28].

Саймон Струлович – полная противоположность Шейлока. Он достаточно обеспечен, чтобы позволить себе жизнь в так называемом «золотом треугольнике» Манчестера – одном из самых дорогих районов в

Северо-Западной Англии, и не менее дорогие увлечения (участия в аукционах, приобретение предметов искусства и люксовых машин). У него было две жены, но ни с одной из них он так и не сумел построить крепкий брак. Из-за постоянных разногласий в семье у него плохие отношения и с собственным отцом, и с дочерью.

Беатрис, дочь Саймона, как и Джессика, в порыве бунта сбежала из дома, и вышла замуж за футболиста-христианина, чем навлекла на себя гнев отца. Беатрис отличается от дочери Шейлока и характером, и моделью поведения: героиня – импульсивная бунтарка, под стать отцу, ей не чужды земные удовольствия и пороки (наркотики, алкоголь, вечеринки). Струлович переживал о том, что его дочь будут воспринимать как объект и что она навлечет на себя неприятности, потому как осознавал ее привлекательность и доступность всевозможных увеселений, но хорошим отцом он стать не сумел. Подобно шекспировскому еврею, главный герой пытался выстроить с дочерью патриархальные отношения (отношения, где отец позиционирует себя как глава семейства, и только его слово имеет значение), что для свободной современной девушки оказалось неприемлемым.

Струлович обладает сложным характером, но в отличие от Шейлока, который стойко принимает все удары судьбы, Саймон испытывает к себе жалость. И из-за невозможности реализовать себя в жизни, несмотря на доступные ему ресурсы, везде он предпочитает позицию наблюдателя. А портретные характеристики указывают на его импульсивный, переменчивый и обманчивый характер. «В остальном положение Струловича мало чем отличалось от положения Шейлока,» – замечает рассказчик [Джейкобсон, 2017, с. 49].

Иными словами, Саймон Струлович и Шейлок предстают в романе «Меня зовут Шейлок» двойниками, где Шейлок реализует положительные стороны образа отца-еврея, а Струлович – отрицательные. Ближе к кульминации произведения Саймон начинает считать Шейлока своим наставником.

На протяжении жизни Саймона Струловича интересовали творчество Шекспира и фигура английского драматурга, поэтому он постоянно пытается найти их следы в реальности. Так, Говард Джейкобсон показывает связь обычного человека с миром искусства – оно повсюду и окружает нас всегда, но только чуткие люди и безумцы смогут его отыскать в реальности. Саймон одержим шекспировским наследием. Он по-настоящему сожалеет, что в его фамилии нет буквы «ш», как в фамилиях Шекспир, Шапиро, Шейлок. Его не покидает ощущение, что вдруг из-за поворота ему навстречу может выйти Шекспир, и среди евреев он ищет скупого жида из «Венецианского купца».

Поэтому, встретив Шейлока на кладбище, Саймон не узнает его – он не видит в нем каноничный образ. Сам Шейлок постоянно испытывает давление своего прототипа. Он неоднократно отмечает, что в нем видят шекспировского жида. Литературный прототип становится фатальным для героя: «Истрия остановилась там, где остановилась. Шейлок осознавал окончательность этого приговора...» [Джейкобсон, 2017, с. 112]. Мотив маски удваивает образ Шейлока, делая обоих двойниками: Шейлока из «Венецианского купца» и Шейлока из современного произведения.

В XXI в. был перенесен не только Шейлок и его дочь: возлюбленного Джессики в романе тоже зовут Лоренцо, Порция трансформировалась в избалованную девушку Плюрабель, купец Антонио – в гуру любовных отношений д'Антоня и торговца и т. д.

Мотив жертвы, отраженный через «фунт мяса» [Шекспир, 2016, с. 137] в пьесе Шекспира, в романе приобретает иное значение. Потребовав у Антонио плату за взятые займы деньги, Шейлок выбирает ту часть плоти, что расположена ближе к сердцу. Так, Антонио становится символической жертвой во имя любви: отдав Шейлоку сердце в уплату долга, он потерял бы жизнь, но, с другой стороны, сердце Антонио предлагается в обмен на сердце Джессики – символическая плата за любовь Лоренцо. В современной адаптации Струлович противится браку дочери с футболистом, потому что он не является евреем. Но, выслушав предположение Шейлока о том, что

христианину могли сделать обрезание, Саймон думает об этом, как об уплаченном «фунте плоти» [Там же].

Намеренно замененное Джейкобсоном сердце на половой орган может свидетельствовать о характере современных отношений, когда настоящие чувства сменяются телесными желаниями.

К тому же в романе есть косвенные и явные цитаты и аллюзии. Например, первая жена Струловича, подтрунивая над его происхождением, отпускала колкие замечания по поводу «фунта плоти». Беседуя со Струловичем, Шейлок часто отмечает, по его мнению, истинную природу христиан. Иронично отзываясь о собственном упрямстве, он замечает: «За целую обезьянью рошу не расстался бы Шейлок с тем кольцом» [Там же, с. 11].

По мнению критиков, в данном произведении изменение хронотопа не становится главным приемом трансформации, поскольку в тексте нет указаний на то, как шекспировский персонаж мог попасть в пригород Манчестера [Ruiz, 2020, p. 126]. Однако заметим, что именно следование современным литературным канонам позволяет не дифференцировать героев на положительных и отрицательных. Также перенесение событий и персонажей в современность повлекло за собой актуализацию проблем, поднимаемых в комедии, встречу главных героев романа «Меня зовут Шейлок», вследствие чего читатели смогли узнать новую историю Шейлока, герои Шекспира стали ближе и понятнее массовому читателю.

Обращение к фигуре Шейлока обостряет семитский вопрос, характерный для творчества британского романиста. В диалогах Шейлока и Струловича поднимаются проблемы социального изгнания и скитания еврейского народа («настоящий еврей – это странствующий еврей» [Джейкобсон, 2017, с. 87]), стереотипы, взаимоотношения разных религиозных конфессий (отношение христиан к евреям) и др. В большинстве случаев обозначенные проблемы преподносятся серьезно, указывая на болевые точки, все еще существующие в наше время. Но есть некоторые примеры, когда стереотипы освещаются комически. Например, рассказывая

Шейлоку анекдот о еврее, Саймон пародирует манеру исполнения неевреев: «Тогда расскажу, как рассказали бы они. Г'инбе'г п'иходит к в'ачу...» [Там же, с. 90].

Специфика совмещения эпического и драматического произведений в интертексте выражается через усиление театральности. Помимо мотива литературной маски, в тексте появляются мотивы игры и театра. Героями неоднократно подчеркивается, что они исполняют или должны исполнять определенные роли, озвучивать нужные реплики и т. п. («Я смакую финальную реплику еще одной жертвы шутов» [Джейкобсон, 2017, с. 95]). Так, например, чувствуя влияние своего литературного предшественника, Шейлок подчеркивает, что отличается от прототипа и не может играть эту роль. Струлович, изначально занимающий позицию зрителя, после встречи с Шейлоком становится действующим лицом в разворачивающейся драме, что выражается в комментариях нарратора: «Лучшей реплики ему в голову не пришло» [Там же, с. 75].

Размышления персонажей о бедственном положении израильского народа в истории подчеркивают, что, по мнению Шейлока, евреи сами «выбрали такое амплуа», поскольку они всегда находятся «в центре любой драмы» [Там же, с. 42].

Используя приемы работы с паратекстом (заглавием и эпиграфом), трансформируя сюжет и по-новому расставляя акценты, Говард Джейкобсон воспроизводит сюжет «Венецианского купца» английского драматурга в своем романе «Меня зовут Шейлок». Автор смещает вектор внимания на фигуру шекспировского антагониста, делая его главным героем своего произведения. Образ Шейлока претерпевает изменения: британский романист поднимает проблему взаимоотношений отцов и детей и представляет Шейлока образцовым отцом и мужем. Благодаря введению двойника (Саймона Струловича) и мотива маски положительные стороны Шейлока раскрываются наиболее ярко. Джейкобсон следует своей творческой манере и выбирает в качестве центральных персонажей евреев, отражая важную для него тему

антисемитизма, ироническое звучание которой усиливают мотив игры и театра.

Заключение

В результате исследования были выявлены особенности трансформации шекспировского сюжета в романах М. Этвуд «Ведьмино отродье» и Г. Джейкобсона «Меня зовут Шейлок».

Анализ теоретических работ показал, что на сегодняшний день существует большое количество исследовательских работ, посвященных творчеству У. Шекспира, и отдельное направление составляет изучение шекспировского текста, а рамках этого направления отдельные труды связаны с вопросами шекспировского сюжета, шекспиризацией и неошекспиризацией, шекспировского интертекста в литературе и с нерешенной проблемой шекспировского вопроса. В настоящей работе было показано, что понятия «шекспиризация» (2006) и «неошекспиризация» (2014) хоть и относительно новы, но тем менее достаточно однозначно определяются специалистами данной области. Поэтика интертекстуальности в науке стала разрабатываться задолго до них, и, несмотря на относительную схожесть трактовок «интретекста», каждый исследователь предлагает свою функциональную типологию (Женетт, Трыкова, Фатеева и т. д.). В современное литературоведение под влиянием массовой культуры, маркетинга издательского дела, кино- и индустрии компьютерных игр стали проникать понятия, определяемые как новые функциональные типы интертекста или жанры (ремейк, ретеллинг, новеллизация и др.). Это доказывает, что неизбежная трансформация литературного процесса приводит к неустойчивости понятийного аппарата. В данной работе романы М. Этвуд и Г. Джейкобсона определяются как адаптации, поскольку выбранные авторами приемы модификации сюжета направлены на облегчение восприятия и актуализацию проблем, затронутых в прототексте, важных для современности.

Говоря о трансформации шекспировского сюжета в романах «Ведьмино отродье» и «Меня зовут Шейлок» важно подчеркнуть, что они были созданы в рамках проекта «Hogarth Shakespeare», приуроченного к 400-летию со дня смерти У. Шекспира. О причинах выбора прототекстов М. Этвуд и

Г. Джейкобсон написали в разделе «Благодарности» в своих книгах: он связан с академической деятельностью авторов.

Основными приемами трансформации сюжета, используемыми в обоих произведениях, являются перенесение хронотопа в современную действительность, изменение системы персонажей и мотивной структуры, введение категории театральности, мотива маски и иллюзорности, а также расстановка акцентов на важных для творчества романистов темах.

На перенос действия пьес английского драматурга в современность указывают географические наименования (Торонто, «золотой треугольник» Манчестера и др.) и даты, расставленные в романе Этвуд (7 января 2013, 31 марта 2013 и др.). Несмотря на обозначение реально существующих локаций, пространство условное и характеризуется постепенным сужением, что усиливает эмоциональное напряжение: в момент кульминации все события и герои сконцентрированы в одном месте.

Изменение места и времени влечет за собой и трансформацию системы образов. В романах писатели смещают акценты, расставленные на персонажах, на что указывает в поэтике заглавия, например, Этвуд выдвигает фигуру Калибана из «Бури» Шекспира, а Джейкобсон – Шейлока из «Венецианского купца». Так авторы обостряют темы и проблемы, характерные для их творчества: для М. Этвуд интересна тема социального изгнания и тюремного заключения, для Г. Джейкобсона – антисемитистский вопрос.

Обозначенные выше изменения исходного сюжета отражают и специфические приемы трансформации художественного пространства. Одним из основных сюжетобразующих приемов в тексте Этвуд является принцип удвоения сюжета: события пьесы Шекспира резонируют с действительностью и создают аналогичные события в современности. В своем романе Г. Джейкобсон использует метод альтернативной истории: в романе «Меня зовут Шейлок» на первый план выдвигается один из героев претекста, Шейлок, и рассказывает собственную версию происходящих в пьесе действий,

при этом параллели с современным миром проводятся посредством введения фигуры двойника.

Как бы подчеркивая наличие прототекста и указывая на его драматическую природу, в тексты вводятся мотив театра, маски и иллюзии. В романе «Ведьми отродье» важное место занимает топос театра и поднимается тема отношения человека и искусства. А Говард Джейкобсон вводит героя-двойника, Саймона Струловича, который одержим шекспировским вопросом. Кроме того, персонажи романов испытывают давление своей литературной маски, шекспировского прототипа, и нарратор неоднократно подчеркивает нереальность, театральность происходящего.

Здесь мы можем говорить о формировании устойчивого комплекса приемов адаптации и трансформации сюжета пьес У. Шекспира, который реализуется в романах начала XXI в.

По результатам проведенного исследования были составлены методические рекомендации, оформленные в виде Приложения к выпускной квалификационной работе и представляющие фрагмент курса по выбору «Шекспир нашего времени».

Библиографический список

1. Джейкобсон Г. Меня зовут Шейлок / пер. с англ. Т. Зюликовой. М.: Издательство «Э», 2017. 352 с.
2. Шекспир У. Зимняя сказка. Буря / пер. с англ. В. Левики, М. Донского. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 288 с.
3. Шекспир У. Мера за меру. Венецианский купец / пер. с англ. М. Зенкевича, Т. Щепкиной-Куперник. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. 224 с.
4. Этвуд М. Ведьмино отродье / пер. с англ. Т. Ю. Покидаевой. М.: Издательство «Э», 2017. 352 с.
5. Аникст А. А. Творчество Шекспира. М.: Издательство «Художественная литература», 1963. 612 с.
6. Анненков П. В. Александр Сергеевич Пушкин в Александровскую эпоху. Минск: Лимариус, 1998. 360 с.
7. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. 615 с.
8. Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте / пер. в франц. С.Н. Зенкина. М.: AD MARGINEM, 2002. 286 с.
9. Баршт К. А. Возвращение поэтики. Ю. Кристева vs М.М. Бахтин // Вестник СПбГУ «Язык и литература», 2021. Т. 18. №2. С. 242–261.
10. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М. М. Собр. соч. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. 433 с.
11. Безруков А. Н. Поэтика интертекстуальности: Учебное пособие. Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. Академия, 2005. 70 с.
12. Бройтман С. Н.: Историческая поэтика: учебн. пособие для студ. филол. фак. высш. учебн. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2004. Т.2. 268 с.

13. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 406 с.
14. Волков В. В., Волкова Н. В. «Массовая литература» как книговедческий и лингвокультурный концепт // Язык и культура, 2015. № 16. С. 105–111.
15. Гайдин Б. Н. Неошекспиризация // Знание. Понимание. Умение. 2014. №4. С. 345–354.
16. Денисова А. И. Фанфикшн как субкультура и феномен массовой литературы // Аналитика культурологии. 2012. URL: <https://gog.su/bnBN> (дата обращения 20.05.2024).
17. Егоров Б. Ф., Зарецкий В. А. Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения: Сб. статей. Рига: Даугавпилсский педагогический институт, 1978. №5. С. 11–21.
18. Женетт Ж. Палимпсесты: литература второго уровня. М.: Наука, 1982. 130 с.
19. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1–2. М.: Изд.-во им. Сабашниковых, 1998. 553 с.
20. Загидуллина М. Ремейки, или Экспансия классики // Новое литературное обозрение, 2004. №5. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/remejki-ili-ekspansiya-klassiki.html?ysclid=lwywfzkw60812122235> (дата обращения 20.05.2024).
21. Захаров Н. В., Луков В. А. Гений на века: Шекспир в европейской культуре: неошекспиризм. М.: ГИТР, 2012. 504 с.
22. Захаров Н. В., Луков В. А. Шекспиризация и шекспиризм // Энциклопедия гуманитарных наук, 2008. №3 С. 253–256
23. Иванова И. С. Воображение: от У. Шекспира к А.А. Блоку, М.И. Цветаевой и современным авторам XXI века // Горизонты гуманитарного знания. 2015. №6. С. 23–36
24. Ильин И. П. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: энцикл. справ. М.: Интрада-ИНИОН, 1999, 315 с.

25. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.
26. Красилова Л. В. Шекспировский интертекст в европейской литературе конца XX века (в контексте изучения творчества Шекспира в школе). Челябинск: ЮУрГПУ, 2020. 108 с.
27. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / пер. с франц. Т.К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.
28. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / пер. с франц. Г. К. Косикова, Б. П. Нарумова. М.: РОССПЭН, 2004. 650 с.
29. Липнягова С. Г., Щукина М. С. Репрезентация ренессансной гуманистической концепции человека в пьесах «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда, «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова, «Офелия» Т. Ахтман, «Гамлет в остром соусе» А. Николаи, «Фортинбрас спился» Я. Гловацкого // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. № 12. С. 100–103.
30. Лукина М. Ю. К вопросу о переосмыслении творчества В. Шекспира // Мировая литература на перекрестье культур и цивилизаций. 2016. № 3(15). С. 56–65.
31. Лукьянова И. Г. «Золушка» Мариссы Майер как роман ретеллинг // Universum: филология и искусствоведение. 2023. №8 (110). С. 21–24.
32. Марченковская М. А. Ретеллинг как жанр современной литературы // Современные тенденции развития гуманитарных, правовых и экономических исследований: теория и практика: сборник материалов V Межрегиональной студенческой научно–практической конференции. Элиста: Калмыцкий филиал ФГБОУ ИВО РГУСТ. 2024. С. 182–185.
33. Мелетинский Е. М. «Историческая поэтика» А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М.: Наука. 1986. С. 25–52.

34. Мелетинский Е. М. Семантическая организация мифологического повествования и проблема семиотического указателя мотивов и сюжетов // Труды по знаковым системам. М.: ИМЛИ РАН, 1983. Т. 16. №635. С. 115–125.
35. Мирзакаримова З. В. «Традиционная» и «сетевая» литература в информационном пространстве // Интернет-пространство как вызов научному сообществу XXI века. 2021. С. 32–36.
36. Найденова Р. Маргарет Этвуд: ведьмы, служанки, чужестранки и другие героини канадской нобелиатки // Год литературы. 2023. URL: <https://lyl.su/MQvk> (дата обращения 27.05.2024).
37. Першина М. А. Типология интертекстуальных связей произведений Н. С. Лескова с англоязычной литературой // Ученые записки Орловского государственного университета. Серия: Гуманитарные и социальные науки. 2012. С. 241–244.
38. Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. М.: Издательство «Советский писатель», 1989. 413 с.
39. Прасолова К. А. Фанфикшн: литературный феномен конца XX – начала XXI века: творчество поклонников Дж. К. Ролинг: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Калининград, 2009. 24 с.
40. Радь Э. А. Механизм порождения сюжетных модификаций (на примере сюжета о блудном сыне) // Вестник ВГУ Серия: Филология. Журналистика. 2011. №1. С. 60–64.
41. Райнхардт Р. О. Фанфик как феномен современной художественной литературы: кейс «Евгения Онегина» // Научный диалог. 2018. № 4. С. 161–168.
42. Силантьев И. В. Поэтика мотива. М.: Языки славянской культуры, 2004. 296 с.
43. Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. М.: Языки славянской культуры, 2009. 223 с.

44. Смирнов А. А. Послесловие к «Буре». СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 265–277.
45. Смирнов И. П. Порождение интертекста: элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б.Л. Пастернака. СПб.: СПбГУ, 1995. 189 с.
46. Трыкова О. Ю. Отечественная проза последней трети XX века: жанровое взаимодействие с фольклором: Автореф. дисс. ... д-ра фил. наук. 10.01.01. М.: МПГУ. 1999. URL: <https://lil.su/6s6U> (дата обращения 26.05.2024).
47. Тюпа В. И., Ромодановская Е.К. Словарь мотивов как научная проблема. // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву / Под ред. В.И. Тюпы. Новосибирск: Издательство Сибирского отделения РАН 1996. С. 3–15.
48. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. М.: КомКнига, 2007. 280 с.
49. Форшток А. М. Номо legens в XX веке (к проблеме массового читателя) // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 2 (1). С. 274–280.
50. Черняк М. А. Массовая литература XX века: уч. пособ. М.: Флинта: Наука, 2009. 432 с.
51. Шайтанов И. О. Шекспир. М.: Молодая гвардия, 2013. 476 с.
52. Шведов Ю. Ф. Предисловие к сборнику «Шекспир в меняющемся мире». М.: Прогресс, 1966. 380 с.
53. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
54. Щукина Д. В. Фанфики как новый вид сетевого искусства // Актуальные проблемы авиации и космонавтики. 2022. Т. 3. С. 862–864.
55. Юнг К. Архетипы и коллективное бессознательное / пер. с нем. А. Чечиной. М.: Издательство АСТ, 2019. 496 с.
56. Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

57. Brauner D. Representations of Shylock in Arnold Wesker's *The Merchant*, Howard Jacobson's *Shylock Is My Name* and Clive Sinclair's *Shylock Must Die* // *Humanities*. The University of Reading. 2021. Vol. 10 (2). №59. URL: https://www.researchgate.net/publication/350405955_Representations_of_Shylock_in_Arnold_Wesker's_The_Merchant_Howard_Jacobson's_Shylock_Is_My_Name_and_Clive_Sinclair's_Shylock_Must_Die (дата обращения 21.04.2024).
58. Coste D. Rewriting, Literariness, Literary History // *Lisa revue*. 2004. №5. P. 8–25. URL: <https://journals.openedition.org/lisa/2893> (дата обращения 21.05.2024).
59. Fantappiè I. Rewriting, Re-figuring. Pietro Aretino's Transformations of Classical Literature // *Renaissance Rewritings*. Berlin; Boston: Walter de Gruyter. 2017. P. 45–70.
60. Gopnik A. Why Rewrite Shakespeare? // *The New Yorker*. 2016. URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/why-rewrite-shakespeare> (дата обращения 26.05.2024).
61. Grace Sh. Margaret Atwood and the Poetics of Duplidity // *The Art of Margaret Atwood: essays in criticism*. Toronto: Anansi, 1981. P. 55–69.
62. Groskop V. Margaret Atwood turns *The Tempest* into a perfect storm: review // *The Guardian*. 2016. URL: <https://gog.su/HSAr> (дата обращения 27.05.2024).
63. Henderson D. E. Shakespearean Comedy, *Tempest-Toss'd*: Genre, Social Transformation, and Contemporary Performance // Anthony R. Guneratne. New York: Palgrave Macmillan, 2011. P. 137–152.
64. Howard Jacobson // British council: Literature. URL: <https://literature.britishcouncil.org/writer/howard-jacobson> (дата обращения 27.05.2024).
65. Hutcheon L. *A Theory of Adaptation*. Second Edition. London; N.Y.: Routledge, 2013. 273 p.

- 66.Irvine L. A life in writing: Howard Jacobson // The Guardian. 2010. URL: <https://gog.su/179k> (дата обращения 27.05.2024).
- 67.Iyengar S. Shakespeare Transformed: Copyright, Copyleft, and Shakespeare After Shakespeare // Actes des congrès de la Société française Shakespeare, 2017. №35. P. 1–14.
- 68.Kirsch A. Shylock Is My Name: review // Tablet. 2016. URL: <https://www.tabletmag.com/sections/arts-letters/articles/shylock-is-my-name> (дата обращения 27.05.2024).
- 69.Miller L. Shylock is My Name by Howard Jacobson: review // Independent. 2016. URL: <https://gog.su/Tl38> (дата обращения 27.05.2024).
- 70.Prahl A. Biography of Margaret Atwood, Canadian Poet and Writer // ThoughtCo. 2020. URL: <https://lyl.su/bmjV> (дата обращения 27.05.2024).
- 71.Ruiz A. N. Revisiting the Usurer: The Portrayal of Shylock as an Affectionate Father in Howard Jacobson's Shylock Is My Name // Texto completo de la revista, 2020. №9. P. 119–133.
- 72.Sanders J. Adaptation and appropriation. London; New York: Routledge, 2016. 240 p.
- 73.Wagner L. The Making of Selected Poems, the Process of Surfacing // The Art of Margaret Atwood: essays in criticism. Toronto: Anansi, 1981. P. 81–95.
- 74.Yuste M. Modes of Adaptation and Appropriation in the Hogarth Shakespeare Series. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia (España), 2019. 79 p.

Приложение. Фрагмент программы курса по выбору «Шекспир нашего времени»

Пояснительная записка

Курс по выбору «Шекспир в современном мире» предназначен для учащихся старших классов (10 – 11 кл.). Программа посвящена систематизации и углублению знаний по литературоведению, развитию творческих способностей учащихся на основе овладения различными видами анализа художественного произведения, а также формированию умений самоконтроля и самоорганизации. Тем самым решается основная задача профильного обучения в старших классах – подготовка специалиста, литературоведа-исследователя. Данная программа гармонично и оптимально сочетает теоретический материал с практической деятельностью учащихся. В соответствии с целями литературного образования на профильном уровне в программе придается особое значение самостоятельной работе школьников как ведущему виду учебной деятельности. Курс направлен на систематизацию и расширение знаний, умений и навыков в области литературоведения, овладения различными видами анализа, опираясь на теоретические сведения.

Данная программа помогает учащимся приобрести дополнительные филологические знания по курсу зарубежной литературы.

Цель курса – формирование умений творческого чтения и анализа художественных произведений с привлечением базовых литературоведческих понятий и необходимых сведений по истории зарубежной литературы.

Задачи курса:

1. Формирование духовно развитой личности через приобщение учеников к глубине и красоте художественных произведений;
2. Формирование умений читать, комментировать, анализировать и интерпретировать художественный текст;
3. Развитие эмоционального восприятия художественного текста, творческого воображения, читательской культуры и понимания авторской позиции;

4. Формирование потребности в самостоятельном чтении литературных текстов;
5. Развитие устной и письменной речи учащихся, языкового чутья.

Сроки реализации: данная программа рассчитана на 17 часов. В ней указано примерное распределение учебного времени по темам, однако на занятиях возможно и варьирование материала. Программу курса составляют основные теоретико-литературные понятия, входящие в стандарт среднего (полного) общего образования по литературе.

Введение курса в образовательную программу после 9 кл. обусловлено прохождением основной программы по литературе и освоением необходимого минимума художественных произведений. Творчество У. Шекспира изучается в 8–9 кл., поэтому к моменту введения курса по выбору обучающиеся должны иметь представление о биографии драматурга, основных периодах и особенностях творчества, основных произведениях (как правило, изучаются «Ромео и Джульетта» или «Отелло» в 8 кл., «Гамлет» в 9 кл.). Это облегчит понимание и интерпретацию современных текстов, позволит провести увидеть интертекст и провести сопоставительный анализ.

На занятиях курса «Шекспир нашего времени» предпочтительны формы работы, расширяющие классно-урочную систему и направленные на усиленную аналитическую работу: уроки-семинары, практикумы, дискуссии, диалог с текстом. Возможно проведение занятий в формате книжного клуба. Рекомендуется использовать технологию развития критического мышления через чтение и письмо, диалоговые, проблемные, проектные и ИКТ технологии. Поскольку курс направлен на изучение зарубежных произведений, возможно проведение интегрированных уроков совместно с учителем английского языка. Форма контроля: по окончании курса обучающимся будут предложены написание и защита исследовательской работы, связанной с тематикой курса. Тема работы может быть выбрана самостоятельно или из перечня тем, предложенного учителем.

Примерный список тем для научно-исследовательских проектов:

1. Шекспировские аллюзии в романах серии «Шекспир XXI века»;
2. Цитирование У. Шекспира как литературный прием (на примере фрагментов романа «Меня зовут Шейлок»);
3. Удвоение шекспировского сюжета в романе «Ведьмино отродье» М. Этвуд;
4. Особенности рецепции пратекста серии романов «Шекспир XXI века»;
5. Трансформация образа Шейлока в романе «Меня зовут Шейлок» Г. Джейкобсона;
6. Особенности рецепции «Бури» Шекспира в романе «Ведьмино отродье» М. Этвуд;
7. Функция двойника в романе «Ведьмино отродье» М. Этвуд;
8. Изменение хоронотопа как прием литературной адаптации (на примере романа Этвуд «Ведьмино отродье»);
9. Интерпретация образа Просперо в современной зарубежной литературе (на примере романа «Ведьмино отродье»).

В качестве дифференцированного итогового задания, как альтернатива исследовательской работе, может стать творческая работа (например, написание своего небольшого текста с вкраплениями интертекстуальных вставок).

В ходе изучения курса обучающимися старших классов должны быть достигнуты следующие результаты:

Личностные:

1. Способность оценивать ситуацию, в том числе представленную в литературном произведении, и принимать осознанные решения, ориентируясь на морально-нравственные нормы и ценности, характеризуя поведение и поступки персонажей художественной литературы;

2. Сформированность мировоззрения, соответствующего современному уровню развития науки и общественной практики, основанного на диалоге культур, способствующего осознанию своего места в поликультурном мире;
3. Способность воспринимать различные виды искусства, традиции и творчество своего и других народов, ощущать эмоциональное воздействие искусства, в том числе литературы;
4. Готовность к самовыражению в разных видах искусства, стремление проявлять качества творческой личности, в том числе при выполнении творческих работ по литературе;

Метапредметные:

Познавательные:

1. Самостоятельно формулировать и актуализировать проблему, заложенную в художественном произведении, рассматривать ее всесторонне;
2. Устанавливать существенный признак или основания для сравнения литературных героев, художественных произведений и их фрагментов, классификации и обобщения литературных фактов;
3. Владеть навыками учебно-исследовательской и проектной деятельности на основе литературного материала, навыками разрешения проблем с опорой на художественные произведения;
4. Владеть навыками получения литературной и другой информации из источников разных типов, самостоятельно осуществлять поиск, анализ, систематизацию и интерпретацию информации различных видов и форм представления при изучении той или иной темы по литературе;
5. Создавать тексты в различных форматах и жанрах (сочинение, эссе, доклад, реферат, аннотация и другие) с учетом назначения информации и целевой аудитории, выбирая оптимальную форму представления и визуализации;

Коммуникативные:

1. Осуществлять коммуникации во всех сферах жизни, в том числе на уроке литературы и во внеурочной деятельности по предмету;
2. Владеть различными способами общения и взаимодействия в парной и групповой работе на уроках литературы;
3. Развернуто и логично излагать в процессе анализа литературного произведения свою точку зрения с использованием языковых средств;

Регулятивные:

1. Самостоятельно осуществлять познавательную деятельность, выявлять проблемы, ставить и формулировать собственные задачи в образовательной деятельности, включая изучение литературных произведений, и в жизненных ситуациях;
2. Самостоятельно составлять план решения проблемы при изучении литературы с учетом имеющихся ресурсов, читательского опыта, собственных возможностей и предпочтений;
3. Развивать способность понимать мир с позиции другого человека, используя знания по литературе;

Предметные результаты:

1. Включение в культурно-языковое пространство русской и мировой культуры, сформированность ценностного отношения к литературе как неотъемлемой части культуры;
2. Сформированность умений определять и учитывать историко-культурный контекст и контекст творчества писателя в процессе анализа художественных текстов, выявлять связь литературных произведений с современностью;
3. Способность выявлять в произведениях художественной литературы образы, темы, идеи, проблемы и выражать свое отношение к ним в развернутых аргументированных устных и письменных высказываниях, участвовать в дискуссии на литературные темы;
4. Владение умениями анализа и интерпретации художественного произведения в единстве формы и содержания.

Содержание фрагмента курса по выбору:

Введение основных понятий по мере реализации курса: сюжет как культурное явление, мотив, интертекст и интертекстуальность, современная литература и постмодернизм, трансформация жанра, сюжета и др. Стратегия ведения курса – от классических произведений к современной литературе.

1. Вводное занятие «Уильям Шекспир: творчество и наследие» (1 ч.);
2. Пьеса «Буря» У. Шекспира (1 ч.);
3. Роман «Ведьмино отродье» М. Этвуд как шекспировский интертекст (1 ч.);
4. Комедия «Венецианский купец» У. Шекспира (1 ч.);
5. Роман «Меня зовут Шейлок» Г. Джейкобсона (1 ч.);
6. Подготовка итоговой работы по курсу: творческий или научно-исследовательский проект (2 ч.);
7. Представление и защита итоговых работ (2 ч.);
8. Подведение итогов и рефлексия (1 ч.).

В фрагменте программы «Шекспир наших дней» предполагается изучение современных зарубежных романов М. Этвуд «Ведьмино отродье», Г. Джейкобсон «Меня зовут Шейлок». Произведения могут предлагаться к прочтению дома в полном объеме или изучаться на уроках фрагментарно.

В качестве рекомендаций к расширению списка литературы или домашнего чтения могут быть предложены следующие произведения:

1. Т. Шевалье «Новенький»;
2. Т. Пратчетт «Вещие сестрички»;
3. Э. Тайлер «Укусная девушка»;
4. «Голоса чертовски тонки» (сборник новелл): Джонатан Барнс, Эмма Ньюман, Адриан Чайковски и др.;
5. М. Хэйг «Клуб призрачных отцов»;
6. Дж. Кагава «Железный ворон»;
7. М. Рио «Словно мы злодеи»;
8. М. О'Фаррелл «Хамнет».

Критериями для отбора произведений послужил небольшой объем текстов (романы и новеллы), были учтены интересы обучающихся в выборе жанра (фэнтези, детективы, детская литература), актуальность звучащих проблем для современных читателей и возрастное ограничение.

Также для ознакомления с современными интерпретациями шекспировского наследия в программу можно включить произведения из других сфер искусства (кинематографа, изобразительного искусства, театра и музыки). Например, кинофильмы: «Король Англии» (2019) режиссера Дэвида Мишо, «Офелия» (2018) режиссера Клэр Маккарти, «Ромео и Джульетта» (2013) режиссера Карло Карлея и др.; театральные постановки: «Гамлет» Льва Додонина, «#сонетышекспира» Тимофея Кулябина, «Гамлет» Зураба Нанобашвили и др.