

DOI: 10.15643/libartrus-2020.2.5

Трансформация шекспировского сюжета о Гамлете в романе И. Макьюэна «В скорлупе»

© Г. Г. Ишимбаева

Башкирский государственный университет

Россия, Республика Башкортостан, 450074 г. Уфа, улица Заки Валиди, 32.

Email: galgrig7@list.ru

Настоящая статья посвящена исследованию трансформации шекспировского сюжета трагедии «Гамлет» в романе И. Макьюэна «В скорлупе». Предметом компаративистского анализа стали шекспировские код названия и фабула романа; поэтико-философская основа, структура повествования, проблематика, рисунок образов главных героев, развитие действия, кульминация и развязка прецедентного текста и романа. Делается вывод о том, что торжеству законности в трагедии Шекспира противопоставлен хаос, венчающий роман Иэна Макьюэна, который приобретает все качества палимпсеста. «В скорлупе» – это оригинальный авторский текст, сквозь который просвечивают отдельные сюжетные линии и образы «Гамлета»; криминально-любовный роман, написанный поверх шекспировской высокой трагедии; дегероизированный «Гамлет».

Ключевые слова: *компаративистский анализ, смыслостановление романа, Макьюэн, Шекспир, Гамлет, прецедентный текст, трансформация сюжета, палимпсест, дегероизация.*

Пришедший в большую литературу в конце 1970-х гг., один из самых известных английских прозаиков современности, лауреат премии Букера Иэн Макьюэн снискал славу возмутителя спокойствия. В сборниках рассказов «Первая любовь, последние обряды» и «Меж сбитых простыней», в романах «Цементный садик», «Утешение странников», «Невинный, или Особые отношения», «Дитя во времени», «Амстердам» он обращался к запретным темам сексуальных извращений, инцестов, насилия. Неудивительно, что Иэн Макьюэн получил прозвище «черный маг» британской литературы [2]. Его стали называть «представителем сердитой молодежи семидесятых», впусившим, наконец, реальную жизнь в пристойную и чопорную английскую литературу [2], чьи традиции он решительным образом пересмотрел.

Зарубежные ученые [19–27] и отечественные историки и теоретики литературы [1–6, 8, 10, 12–16] рассматривали разные аспекты творчества И. Макьюэна. Вне фокуса внимания остались пока его последние произведения – романы «В скорлупе» (2016) и «Машины, подобные мне» (2019).

Настоящая статья посвящена аналитическому исследованию трансформации шекспировского сюжета трагедии «Гамлет» в романе «В скорлупе». Этим обусловлена актуальность и научная новизна работы.

Авторитетнейший шекспировед XX века Ян Котт заметил: «Можно по-разному пересказать „Гамлета“: как историческую хронику, как уголовный роман, как философскую драму. То будут, наверное, разные пьесы, хотя все три написаны Шекспиром. Но если мы будем пересказывать добросовестно, сценарий этих трех пьес останется тем же. Только играть в них будут разные Офелии, разные Гамлеты и разные Лаэртты. Роли те самые, но исполняют их разные герои» [9, с. 73].

Слова эти с полным правом можно отнести к роману «В скорлупе», где шекспировский код обозначен с самого начала. В названии романа используется метафора из трагедии, взятая и в качестве эпиграфа. «Боже, я мог бы жить в ореховой скорлупе и считать себя царем бескрайнего пространства – если бы не дурные сны» [11, с. 6], – цитирует Иэн Макьюэн слова шекспировского Черного принца¹ и воспроизводит главную сюжетную линию «Гамлета», связанную с мстью сына за убийство своего отца его братом и за предательство матери.

При всем внешнем сходстве изображаемой коллизии с шекспировской она далека, по сути, от прецедентного текста с его поэтико-философской основой, структурой повествования, проблематикой, рисунком образов главных героев, развитием действия, кульминацией и развязкой.

«Гамлет» Шекспира, основанный на древней саге из «Деяний данов» Саксона Грамматика (XII–XIII вв.) – это трагедия гуманиста предбарочной эпохи позднего Возрождения, который в акте мести дяде, убившем отца, и матери, предавшей память отца, стремится к высокой цели – вправить «вывихнутый сустав времени», связать порвавшуюся нить времен. Поэтому так важны выделенные драматургом три фазы духовного бытия Гамлета: мажорная гармония (до смерти отца, повторного брака матери и встречи с Призраком) – дисгармония хаоса (крушение миропорядка Вселенной и необходимость сделать выбор в пользу действия, органически ему чуждого) – минорная гармония (накануне гибели, когда все решено и не осталось больше сомнений). Эта триада раскрывается на широком фоне в многоплановой композиции, в результате чего Гамлет показан не только изнутри, но и глазами других участников истории, которая, как в искривленном зеркале, отражается в двух минисюжетах – о Лаэрте и Фортинбрасе, их погибших отцах и их этике поведения.

Иэн Макьюэн противопоставляет стереофоническому звучанию шекспировского «Гамлета» свою монодраму: слово имеет только один герой – не рожденный ребенок, эмбрион 8.5 месяцев от зачатия. Подобный нарратор не нов в литературе XX в. Вспомним, к примеру, «Жестяной барабан» Гюнтера Грасса (1959) или «Голубчика» Эмиля Ажара (1974). Однако если в названных произведениях эпизоды с эмбрионами, воспринимающими окружающий мир из материнской утробы, были всего лишь фабульной экспозицией основного сюжета о взрослеющем человеке, производящем суд над цивилизацией, то в романе Иэна Макьюэна безымянный эмбрион тклет текст повествования от начала до конца, с его рождением заканчивается роман. Поэтому шекспировская метафора «в скорлупе» приобретает прямой смысл с самых первых предложений: «Вот он я, вверх ногами в женщине. Руки терпеливо сложены, жду, жду и думаю, в ком я и что будет» [11, с. 9].

Автор-повествователь дивно образован; в его потоке сознания всплывают имена Джойса и Элиота, Донна и Гоббса, Вергилия и Монтеня, Платона и Канта, Бетховена и Шуберта, Шенберга и Стравинского, Эйнштейна и Барта. Он знает французский и латынь; разбирается в винах, как сомелье; виртуозно использует музыковедческие термины глассандо, вибрато, анданте; изобретает изысканные определения («сливочно-густое молчание» [11, с. 120], «стаккатные всхлипы» [11, с. 156], «легкостопные мысли» [11, с. 201]); жонглирует словами гиперреальность, альтруизм, реализм, гипербола, дискурс, идентичность, дискретность судьбы, палимпсест. Он с легкостью использует интертекстуальные приемы создания текста и вводит, например, свои размышления в духе Оскара Уайльда о жизни, которая подражает

¹ «О боже, я бы мог замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя царем бесконечного пространства, если бы мне не снились дурные сны» [17, с. 56].

искусству; без кавычек цитирует пьесу Сартра «За закрытыми дверями», заявляя: «...ад – это другие» [11, с. 65]; аллюзивно указывает на автора «Бытия и ничто», когда размышляет об экзистенциализме [11, с. 89]. Все внутритекстуальные связи в романе «работают» на раскрытие личности нарратора, прилежно и усердно постигающего мир через посредство радиопередач, которые днем и зачастую ночью слушает его мать.

Влиянием радиопостановок можно объяснить и стремление героя-рассказчика рассматривать все происходящее сквозь призму театрального представления. О себе, соглядатае интимной жизни своей матери и ее любовника, нарратор говорит: «Вот я в переднем ряду сижу...» [11, с. 31–32], называя одно из их первых свиданий «постановкой минималистской, холодно-современной, на двоих» [11, с. 32]. Он уточняет, что ждет с «тошнотворным любопытством» план замышленного убийства, «как ждешь развязки пьесы» [11, с. 71]. В эпизоде, предшествующем отравлению отца, он использует театроведческие обороты: «действие наконец начинается», «провальная постановка жуткой пьесы», «это через чур точно рассчитанное появление, эта корявая, неправдоподобная реплика отрепетированы глухой ночью двумя пьяными» [11, с. 109]. Всех участников действия, «которые играют свои роли», он называет «нашей маленькой труппой» [11, с. 179]; начало следствия – «спектаклем, прелюдией» [11, с. 204], один из поворотов следствия – «интерлюдией» [11, с. 207]. Так шекспировский текст «проступает» в повествовании Иэна Макьюэна: с одной стороны, как аллюзия на драматическую форму «Гамлета», с другой – на эпизод «Мышеловка».

Что касается других видимых проявлений шекспировского текста в романе, то это, помимо эпиграфа, единственная прямая шекспировская цитата (из «Ричарда II»), упоминание герба Шекспира и главное – сюжетное соответствие основной линии трагедии «Гамлет».

Отрывок из знаменитого монолога Джона Ганта из «Ричарда II»² произносит отец героя, Джон Кейрнкросс: «Земля людей, счастливый бриллиант, оправленный в серебряное море, служащее оплотом для него противу всех завистливых попыток» [11, с. 111]. Носящий то же имя, что и герой шекспировской исторической хроники, Джон Кейрнкросс контекстуально в одном ряду с благородным Гантом, которого Шекспир противопоставил его честолюбивому сыну Генри Болингброку, будущему Генриху IV, и слабому племяннику Ричарду II.

Герб Шекспира всплывает в сознании нарратора, узнавшего о планах матери и ее любовника куда-нибудь отправить его после рождения. Возмущенный донельзя подобной перспективой, он выстраивает гипотетическую ситуацию своего пребывания в бедной маргинальной семье приемных родителей: «Никаких клавишных уроков на тринадцатом этаже. Если заплатить за нее надо только лицемерием, я буржуазную жизнь куплю и буду считать, что дешево. Больше того – буду удерживать у себя хлеб, богатым буду, герб куплю. NON SANS DROIT» [11, с. 56]. Автор-повествователь, таким образом, присваивает себя стоявшее на купленном гербе Шекспира «Не без права» и экстраполирует некоторые обстоятельства его личной жизни на свою, тем самым сближаясь с антистратфордианцами, потрясенными несоответствиями между Великим Бардом и личностью буржуазного человека и среднего актера из театра «Глобус».

Обе шекспировские цитаты важны для смыслостановления романа Иэна Макьюэна, в котором выступают благородный отец и неоднозначный по своим качествам сын. Область

² «...царственный се остров, / Страна величия, обитель Марса, / Трон королевский, сей второй Эдем, / Противу зал и ужасов войны / Самой природой сложенная крепость, / Счастливейшего племени отчизна, / Сей мир особый, дивный сей алмаз / В серебряной оправе океана, / Который, словно замковой стеной / Иль рвом защитным ограждает остров / От зависти не столь счастливых стран...» [18, с. 435].

«пересечения» этих героев, недаром имеющих фамильное имя Кейрнкросс, – гамлетовская фабула, которая подверглась переосмыслению.

Действие романа разворачивается в современном Лондоне в семье поэта и издателя Джона Кейрнкросса и его беременной жены Труды, ставшей любовницей деверя, Клода, занимающегося недвижимостью. Конфликт обытовлен: жена считает своего мужа неудачником, вступает в отношения с зарабатывающим хорошие деньги младшим братом мужа; любовники замышляют продать фамильный дом Кейрнкроссов, для чего им необходимо убить главу семьи. То есть место королевской династии занимает семья интеллектуала, оказавшегося участником пошлого адюльтера, борьбу за престол сменяет попытка продажи разрушающегося дома, философа Гамлета – не рожденный и безымянный эмбрион.

Очевидно, что «датского» в этой истории немного, но оно есть, существует на образно-лексическом уровне и очень важно для понимания романа. Это, во-первых, внутритекстуальное соотношение современного мира с его проблемами и грязного, запущенного дома Кейрнкросса с загнивающим Датским королевском; во-вторых, использование образа тюрьмы («Дания – тюрьма», [11, с. 55]) – сначала в переносном смысле (герой мечтает родиться и обрести свободу) и затем в прямом (о тюрьме он думает в финале романа, когда злодеяние его матери и дяди было раскрыто полицией); в-третьих, «датский ресторан» [11, с. 151], в котором Клод после отравления брата делает заказ, и «датское кафе» [11, с. 190], о котором вспоминает рассказчик накануне прихода в их дом полицейских; наконец, появляющееся в конце романа признание новорожденного: «...и вот я высажен нагим в королевстве» [11, с. 220]. Благодаря «датскому» следу в романе возникает жесткая шекспировская конструкция, позволяющая соотнести бытовую, отнюдь не героическую, историю с «Гамлетом».

Связи, установившиеся между двумя мужчинами и одной женщиной, также соответствуют матрице шекспировской трагедии, в которой показаны отношения Клавдия и его брата, Гертруды и Клавдия.

Компаративистское изображение братьев Джона и Клода строится на шекспировском принципе противопоставления благородства одного подлости другого. С бытовой стороны, Клод – двойник Клавдия, потому что их объединяет стремление обойти права старшего брата («древняя ненависть» [11, с. 79]) и добиться вожделенной цели ценой преступления и использования снохи. Но гораздо важнее другое: их внутреннее подобие обусловлено принадлежностью обоих к одному типу злодея-честолюбца. В тексте романа есть прямое указание на то, что Клод находится в одном ряду с шекспировскими макиавеллистами Ричардом III, Макбетом, Яго, Клавдием: «Клод... Вот человек Возрождения, Макиавелли, старой закалки злодей, который верит, что убийство сойдет ему с рук» [11, с. 168]. Клоду доступно внутреннее беспокойство Клавдия, понимающего, что он все глубже погружается в злодейство, поэтому так многозначительно в устах Клода звучит: «Нет покоя нечестивым!» [11, с. 105]. Цитируя Книгу пророка Исаии (Исаия 57:21) незадолго до отравления брата, он невольно говорит о себе и дает оценку тому, что скоро произойдет.

Клод в восприятии не рожденного нарратора «крот» и «тупой мужлан» [11, с. 29], «тупой до гениальности, пошлый до изумления» [11, с. 30], «таракан запечный» [11, с. 131]. Спящий Клод напоминает ему «бугор, колоколообразную кривую звука, приглушенную покрывалом» [11, с. 127]. Эмбрион-рассказчик демонизирует своего дядю, от которого, по его наблюдению, веет «запашком серы» [11, с. 71], и которого он называет «фаллическим, сатанинским» [11, с. 179]. Тем большее разочарование он переживает, когда впервые увидел Клода

после своего рождения: «Он мельче, чем я воображал, узкоплечий, с хитрым лицом. Выражение лица ни с чем не спутать – гадливость» [11, с. 220–221].

Клод по всем статьям проигрывает своему старшему брату, моцартиански одаренному человеку. Интеллектуал и интеллигент, погруженный в творчество, Джон имеет узкий круг почитателей и учеников, с которыми щедро делится секретами мастерства. Его не рожденный сын с горечью констатирует, что ненавидит свою мать: «Как она могла променять Джона на Клода, поэзию на скудоумную пошлость, опуститься до свинарника и купаться в грязи со своим идиотом-любовником, лежать в поганом болоте похоти, замышляя кражу дома, и причинить чудовищную боль и унижительную смерть доброму человеку?» [11, с. 134].

Главных романских героев, своеобразных дублеров шекспировских Гертруды и Клавдия, характеризуют уже имена собственные – поэтонимы Труды и Клод, а также ситуационное подобие их истории, доведенное до гротеска.

Иэн Макьюэн создает образ очень красивой молодой женщины, которую беззаветно и нежно любил ее муж и которая не отвечала ему такой же любовью. Труды отличается низкой чувственностью, поэтому ей чужда идея мужа о любви как гармоническом союзе духовного и телесного, поэтому она выбирает прозаического, тупо сексуального Клода, который возбуждает ее физически. Труды, носящая уменьшительно-ласкательную форму имени, – гиперболизированная Гертруда, в отличие от которой она принимает непосредственное участие в преступлении, не переживает нравственную вину, не любит своего сына, да, собственно, и Клода тоже. Труды – это символ блуда, бесчинства, осквернения всего высокого. Поэтому принципиально важно фиксирование рассказчиком всех без исключения физиологических отклонений организма своей матери.

Ретиродные эпизоды подчеркивают всю низменность ее натуры. Чувства, которые питает к ней рассказчик, – сложная смесь любви-ненависти: от «я ее люблю» [11, с. 16] и «обещаю ее простить» [11, с. 203] до «ненавижу ее» [11, с. 134] и «без матери, но на свободе» [11, с. 188]. В этом нет гамлетовского осуждения Гертруды, которая перед смертью, случайно выпив отравленное питье, узнает, что связана узами брака с убийцей своего первого мужа, и умирает с именем сына на устах. Труды сама вместе с любовником готовит отраву для мужа, продумывает пути отступления и, не доверяя Клоду, прячет его паспорт: «Если я иду ко дну, то и ты» [11, с. 217].

В мире, освобожденном от любви, рассказчик акцентирует переживаемое им «привычное знобкое чувство отверженности» [11, с. 193], чуждости, ненужности. Он компенсирует отсутствие любви в своей жизни умствованиями об Эросе и Танатосе [11, с. 114], переписыванием гетевского «умри и возродись» в «родись и действуй» [11, с. 58], мыслями об американских лингвистах и о монографии, за которую возьмется, как только выйдет «на волю» [11, с. 115]. И будет вести его по жизни страстное желание «дочитать до конца „Мою историю двадцать первого века“. Хочу быть там, на последней странице, восьмидесяти лет с небольшим, стареньким, но бодрым, и сплясать джигу вечером 31 декабря 2099 года» [11, с. 147].

Так, благодаря изменению хронотопа и характеров героев происходит трансформация гамлетовского сюжета, который теряет свою трагическую героину и глубинный философский смысл. Последовательной дегероизации прецедентный текст подвергается и на уровне фабулы.

В трагедии Шекспира за сценой гибнет король Дании; его брат, женившись на вдове, становится королем; начинается меланхолия Гамлета, потрясенного кончиной отца и поспешным повторным браком матери. В начале действия появляется Призрак, который раскрывает

сыну тайну подлого убийства братом, влившим ему в ухо яд во время сна, и просит об отмщении. Основное действие посвящено раскрытию мучительных сомнений Гамлета, который хочет удостовериться в преступлении Клавдия, а убедившись, что Клавдий не просто убийца, но злодей, порождающий зло, совершает акт мести. В финале трагедии гибнут Гертруда, Лаэрт, Клавдий, Гамлет. Наследующий датский престол Фортинбрас приказывает похоронить Гамлета с честью, как воина.

Принципиально иначе выглядит фабула романа Иэна Макьюэна. «За кадром» здесь оказываются зачатие ребенка супругами и начало любовной связи Клода, брата мужа, с Трудой, которая под благовидным предлогом выставляет своего мужа из дома. Не рожденный младенец с самого начала посвящен в планы матери и дяди, которые вместе обдумывают убийство и вместе его совершают. Призрак появляется почти в финале романа и не играет роли катализатора действия, выступая в качестве всего лишь «детской хеллоуинской фантазии» эмбриона [11, с. 210]. Рассказчик не терзается рефлексией в отношении ненавистного Клода, но долго не может решить, какой способ мести следует избрать. И наконец, выход им был найден: «После всех моих сомнений и раздумий, недопонимания, ошибок интуиции, поползновений к самоубийству и огорчительной инерции я пришел к решению» [11, с. 214]. Суть его в том, чтобы вызвать свои преждевременные роды и не дать отравителям отца, матери и дяде, сбежать за границу. Сразу же после этого возникает тема не названного, но узнаваемого Фортинбраса: «Я воображаю старую военную дорогу в узкой холодной долине, запашок мокрого камня и торфа, лязг стали, и усталый топот ног по каменной осыпи, и горький груз несправедливости» [11, с. 208]. В финале новорожденный празднует пиррову победу, понимая, что все нехорошо, и представляя тюремную камеру, которая ждет его с матерью: «...за ее тяжелой дверью истертые ступени вверх: первая – горе, потом – справедливость, потом – смысл. Дальше – хаос» [11, с. 222].

Торжеству законности в трагедии Шекспира противопоставлен хаос, венчающий роман Иэна Макьюэна, который приобретает все качества палимпсеста. «В скорлупе» – это оригинальный авторский текст, сквозь который просвечивают отдельные сюжетные линии и образы «Гамлета», это криминально-любовный роман, написанный поверх шекспировской высокой трагедии, это дегероизированный «Гамлет».

Статья публикуется при финансовой поддержке издательства «Социально-гуманитарное знание» (решение №200506).

Литература

1. Белова Е. Н. Проблема судьбы и ответственности в творчестве К. Исигуро и Й. Макьюэна // *Вестник Пермского университета*. 2011. Вып. 2 (14). С. 176–181.
2. Борисенко А. Иэн Макьюэн – Фауст и фантаст // *Иностранная литература*. 2003. №10. С. 284–294. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2003/10/ien-makyuen-faust-i-fantast.html>.
3. Веденкова Е. С. Темпоральный дискурс в романе Й. Макьюэна «Дитя во времени»: дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2012. 226 с.
4. Джумайло О. А. Англ. исповедально-философский роман 1980–2000 гг.: дис. ... д-ра филол. наук. Ростов-на-Дону, 2014. 40 с.
5. Джумайло О. А. Против сентиментальности: Иен Макьюэн // *Вопросы литературы*. 2010. №6. С. 242–260.
6. Исхаков В. Британский оборотень в Берлине // *Урал*. 1999. №4. С. 180–181.
7. Книга пророка Исаии // *Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета*. М.: Издание московской патриархии, 1966. С. 681–729.
8. Карслиева Д. К. Жанровая полифония в романе Й. Макьюэна «Искупление» // *Филология и культура. Philology and Culture*. 2013. №2(32). С. 127–130.

9. Котт Я. *Шекспир – наш современник*. СПб.: Балтийские сезоны, **2011**. 352 с.
10. Кошикова А. В. Роман «Цементный сад» Иэна Макьюэна как голдинговский текст: к вопросу о трансформации сюжета // *Культурные коды зарубежной литературы: Сб. статей* / Отв. ред. Г. Г. Ишимбаева. Уфа: РИЦ БашГУ, **2019**. С. 68–74.
11. Макьюэн И. *В скорлупе*. М.: Эксмо, **2018**. 224 с.
12. Масляева О. Жанровые особенности и специфика литературного эксперимента в романе Иэна Макьюэна «Испытание любовью» // *СВОЕ и ЧУЖОЕ в европейской культурной традиции = Das Eigende und das Fremde in der kulturellen Tradition Europas: Литература. Язык. Музыка*. Н. Новгород, **2000**. С. 261–262.
13. Медведев А. А. Особенности психологизма в романах Иэна Макьюэна («Искупление», «На берегу») // *Вестник Башкирского университета*. **2014**. Т. 19. №4. С. 1443–1448.
14. Федоров А. А. Модификации психологического романа и современная английская проза (Дж. Барнс, Й. Макьюэн) // *Российский гуманитарный журнал*. **2012**. Т. 1. №1. С. 14–22.
15. Фролов Г. А., Хабибуллина Л. Ф. Субъектное повествование и проблема достоверности в современной западной литературе (Рансмайр и Макьюэн) // *Филология и культура. Philology and Culture*. **2016**. №3(45). С. 173–178.
16. Хабибуллина Л. Ф., Иванова А. А. Психология травмы в романах Й. Макьюэна об опыте Второй мировой войны // *Ученые записки Казанского университета*. **2018**. Т. 160. Кн. 1. С. 232–240.
17. Шекспир У. Гамлет, Принц Датский // *Полн. собр. соч. в 8 т.* М.: Искусство, **1960**. Т. 6. С. 3–157.
18. Шекспир У. Ричард II // *Полн. собр. соч. в 8 т.* М.: Искусство, **1960**. Т. 6. С. 409–514.
19. Byrnes C. *The Work of Ian McEwan: A Psychodynamic Approach*. Nottingham: Paupers' Press, **2002**. 326 p.
20. Clark R., Gordon. A. *Ian McEwan's «Enduring Love»*. New York: Continuum, **2003**. 96 p.
21. Finney B. Briony's Stand Against Oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan's *Atonement* // *Journal of Modern Literature*. **2004**. Vol. 27. No. 3. Pp. 68–82.
22. Head D. *Ian McEwan*. Manchester: Manchester University Press, **2007**. 240 p.
23. Lynn D. *Ian McEwan*. London: Palgrave Macmillan, **2006**. 176 p.
24. Robinson R. The Modernism of Ian McEwan's «Atonement» // *Modern Fiction Studies*. **2010**. Vol. 56. No. 3. Pp. 273–495.
25. Malcolm D. *Understanding Ian McEwan*. South Carolina: University of South Carolina Press, **2002**. 192 p.
26. Schemberg C. I. *Achieving 'At-one-ment': Storytelling and the Concept of the Self in Ian McEwan's «The Child in Time», «Black Dogs», «Enduring Love» and «Atonement»*. Frankfurt: Peter Lang, **2004**. 106 p.
27. Slay J. *Ian McEwan*. New York: Twayne Publishers, **1996**. 184 p.

Поступила в редакцию 24.03.2020 г.

DOI: 10.15643/libartrus-2020.2.5

Transformation of Shakespeare's Hamlet Storyline in I. McEwan's novel "Nutshell"

© G. G. Ishimbaeva

*Bashkir State University
32 Zaki Validi Street, 450076 Ufa, Republic of Bashkortostan, Russia.*

Email: galgrig7@list.ru

The article is devoted to the study of the transformation of Shakespeare's Hamlet storyline in I. McEwan's novel "Nutshell". The Shakespearean code of the title and the novel plot, the poetical and philosophical basis, the structure of the narrative, the problematics, the pattern of the main characters images, the development of action, the culmination and the precedent text and the novel denouement were subjected to comparative analysis. The author investigates how the Shakespearean text "appears" in McEwan's narrative. In addition to the epigraph and plot, these are an allusion to the dramatic form of "Hamlet" and to the episode "The Mousetrap", the only direct Shakespearean quote (from "Richard II"), the mention of the Shakespeare's coat of arms, "Danish" trace, plot correspondence to the main line of the Hamlet tragedy. The main McEwan's characters (an unborn nameless baby, his father John, mother Trudy and Uncle Claude) act as counterparts for Shakespeare's Hamlet, Ghost, Gertrude and Claudius. The situational similarity to Shakespeare's tragedy is brought up in a novel, the narrator of which is the embryo, to the grotesque. The ties established between two men, one woman and her son, London residents at the beginning of the 21st century, correspond to the matrix of Shakespearean tragedy. Due to the change in the chronotope and the characters of the heroes, the transformation of the Hamlet story takes place. The plot loses its tragic heroic spirit and deep philosophical meaning, The triumph of legality in Shakespeare's tragedy is opposed by chaos, crowning Ian McEwan novel, which acquires all the qualities of a palimpsest. The author concludes that "Nutshell" is an original author's text where individual storylines and images of "Hamlet" are manifested. It is a crime romance novel written over Shakespeare's high tragedy, deglorified Hamlet.

Keywords: comparative analysis, sense evolvement of the novel, McEwan, Shakespeare, Hamlet, precedent text, plot transformation, palimpsest, deglorification.

Acknowledgements. The article is published under the financial support of "Sotsial'no-Gumanitarnoe Znanie" Publishing House (Decision No.200506).

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at edit@libartrus.com if you need translation of the article.

Please, cite the article: Ishimbaeva G. G. Transformation of Shakespeare's Hamlet Storyline in I. McEwan's novel "Nutshell" // *Liberal Arts in Russia*. 2020. Vol. 9. No. 2. Pp. 133–141.

References

1. Belova E. N. *Vestnik Permskogo universiteta*. 2011. No. 2 (14). Pp. 176–181.
2. Borisenko A. *Inostrannaya literatura*. 2003. No. 10. Pp. 284–294. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2003/10/ien-makyuen-faust-i-fantast.html>.
3. Vedenkova E. S. Temporal'nyi diskurs v romane I. Mak'yvena «Ditya vo vremeni»: dis. ... kand. filol. nauk. Voronezh, 2012.

4. Dzhumailo O. A. Angl. ispovedal'no-filosofskii roman 1980–2000 gg.: dis. ... d-ra filol. nauk. Rostov-na-Donu, **2014**.
5. Dzhumailo O. A. *Voprosy literatury*. **2010**. No. 6. Pp. 242–260.
6. Iskhakov V. *Ural*. **1999**. No. 4. Pp. 180–181.
7. *Bibliya. Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta*. Moscow: Izdanie moskovskoi patriarkhii, **1966**. Pp. 681–729.
8. Karslieva D. K. *Filologiya i kul'tura. Philology and Culture*. **2013**. No. 2(32). Pp. 127–130.
9. Kott Ya. *Shakespeare – nash sovremennik [Shakespeare – our contemporary]*. Saint Petersburg: Baltiiskie sezony, **2011**.
10. Koshikova A. V. *Kul'turnye kody zarubezhnoi literatury: Sb. statei*. Ed. G. G. Ishimbaeva. Ufa: RITs BashGU, **2019**. Pp. 68–74.
11. MacEvan I. *V skorlupe [Nutshell]*. Moscow: Eksmo, **2018**.
12. Maslyaeva O. *SVOE i ChUZhOE v evropeiskoi kul'turnoi traditsii = Das Eigende und das Fremde in der kulturellen Tradition Europas: Literatura. Yazyk. Muzyka*. N. Novgorod, **2000**. Pp. 261–262.
13. Medvedev A. A. *Vestnik Bashkirskogo universiteta*. **2014**. Vol. 19. No. 4. Pp. 1443–1448.
14. Fedorov A. A. *Liberal Arts in Russia*. **2012**. Vol. 1. No. 1. Pp. 14–22.
15. Frolov G. A., Khabibullina L. F. *Filologiya i kul'tura. Philology and Culture*. **2016**. No. 3(45). Pp. 173–178.
16. Khabibullina L. F., Ivanova A. A. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta*. **2018**. Vol. 160. Kn. 1. Pp. 232–240.
17. Shakespeare W. *Poln. sobr. soch. v 8 t.* Moscow: Iskusstvo, **1960**. Vol. 6. Pp. 3–157.
18. Shakespeare W. Richard II. *Poln. sobr. soch. v 8 t.* Moscow: Iskusstvo, **1960**. Vol. 6. Pp. 409–514.
19. Byrnes C. *The Work of Ian McEwan: A Psychodynamic Approach*. Nottingham: Paupers' Press, **2002**.
20. Clark R., Gordon. A. *Ian McEwan's «Enduring Love»*. New York: Continuum, **2003**.
21. Finney B. *Journal of Modern Literature*. **2004**. Vol. 27. No. 3. Pp. 68–82.
22. Head D. *Ian McEwan*. Manchester: Manchester University Press, **2007**.
23. Lynn D. *Ian McEwan*. London: Palgrave Macmillan, **2006**.
24. Robinson R. *Modern Fiction Studies*. **2010**. Vol. 56. No. 3. Pp. 273–495.
25. Malcolm D. *Understanding Ian McEwan*. South Carolina: University of South Carolina Press, **2002**.
26. Schemberg C. I. *Achieving 'At-one-ment': Storytelling and the Concept of the Self in Ian McEwan's «The Child in Time», «Black Dogs», «Enduring Love» and «Atonement»*. Frankfurt: Peter Lang, **2004**.
27. Slay J. *Ian McEwan*. New York: Twayne Publishers, **1996**.

Received 24.03.2020.