

**МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**  
**ИНСТИТУТ ГУМАНИТАРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ**

**ШЕКСПИРОВСКИЕ**  
**ШТУДИИ**  
**ТРАГЕДИЯ «ГАМЛЕТ»**

**Материалы научного семинара**  
**23 апреля 2005 года**

Москва  
2005

ББК 84 (4Вел)

Ш41

**Ш41 Шекспировские штудии:** Трагедия «Гамлет»: Материалы научного семинара, 23 апреля 2005 года / Моск. гуманитар. ун-т. Ин-т гуманитар. исследований. — М., 2005. — 75 с.

Сборник статей включает результаты исследований, проведенных научными сотрудниками Института гуманитарных исследований МосГУ в рамках развития тезаурусной концепции, которая применена к изучению творчества Шекспира, прежде всего его «Гамлета», а также к процессу шекспиризации художественной литературы.

Для исследователей проблем социологии культуры, теории культуры, истории мировой литературы, студентов, аспирантов.

*Ответственный редактор*

доктор филологических наук, профессор,  
заслуженный деятель науки Российской Федерации

Владимир А. Луков

© Авторы статей, 2005.

© Московский гуманитарный университет, 2005.

## ШЕКСПИРИЗАЦИЯ

### (К ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ПРИНЦИПОВ-ПРОЦЕССОВ)

*Вл. А. Луков*

Историко-теоретический подход в литературоведении<sup>1</sup> и общенаучный тезаурусный подход<sup>2</sup> позволили по-новому осветить переходные эстетические явления, для описания которых в других системах не было соответствующих терминов и стоящих за ними представлений, перейти от характеристики сформировавшихся литературных феноменов к анализу процессов их становления.

В науке давно и плодотворно разрабатывается представление о фундаментальных литературных принципах, хотя общей теории принципов до сих пор не сложилось. При сохранении актуальности построения такой теории и выявления системы фундаментальных принципов литературы не менее значима задача создания в этой области новой концепции, реализующей историко-теоретический и тезаурусный подходы, а именно — выявления особого класса фундаментальных литературных принципов, которые могут быть определены как принципы-процессы.

Принципы-процессы — такие категории, которые передают представление о становлении, формировании, развитии принципов литературы, усилении некой тенденции. Их названия выстраиваются по сходному лингвистическому основанию, подчеркивающему момент становления или нарастания некоего отличительного качества художественного текста на фоне литературной парадигмы (господствующей системы соотношений и акцентов в литературных дискурсах): «психологизация», «историзация», «героизация», «документализация» и т. д.

---

<sup>1</sup> См.: Луков Вл. А. История зарубежной литературы. Кн. 1: Античность. Средние века. Предвозрождение. Возрождение. М., 2004. С. 3–6.

<sup>2</sup> См.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. 2004. № 1. С. 93–100.

И. В. Вершинин обосновал термин «поэтизация» применительно к специфике проявления предромантических тенденций в английской культуре XVIII века<sup>3</sup>. Под «поэтизацией» культуры он предложил понимать отход от рационалистического начала, а также от однозначности и определенности, широкое использование мифов, символических (многозначных) форм, культ тайны, допущение присутствия божественных сил вплоть до мистики, признание «чужого голоса» (выразившегося в предромантизме в таких явлениях, как готицизм, экзотизм, ориентализм), древних и простонародных истоков. «Божественный», а не человеческий характер поэзии открывает путь к утверждению категорий возвышенного (как превышающего человеческий масштаб), ужасного. И. В. Вершинин особо подчеркивает, что «поэтизации» подверглась в XVIII веке, причем в первую очередь, и сама английская поэзия.

По аналогии выстраиваются термины «прозаизация», «драматизация», «романизация» и др., отмечающие формирование родо-жанровых доминант в художественной культуре.

Особую группу среди принципов-процессов составляют те из них, которые отмечают персональные влияния на литературу. Одно из первых мест в этом отношении занимает понятие «шекспиризация».

После длительного забвения Шекспира англичане вновь обращаются к его творчеству в конце XVII века. Один из заметных следов этого возвращения к Шекспиру, оставшийся в истории культуры, — музыка великого английского композитора Генри Пёрселла<sup>4</sup> к музыкально-драматическим спектаклям по мотивам трагедий и комедий Шекспира «Королева фей» (по комедии «Сон в летнюю ночь», 1692; 2-я ред. 1693), «Тимон Афинский» (по одноименной трагедии, 1694), «Буря» (по переделке Д. Драйдена и У. Давенанта одноименной пьесы Шекспира, 1695), предваряющие предромантическую шекспиризацию.

В начале XVIII века к Шекспиру возвращается широкая популярность. Собственно, в Англии началось осмысление Шекспира как

---

<sup>3</sup> Вершинин И. В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры: Дис... докт. филол. наук. Самара, 2003.

<sup>4</sup> О Пёрселле см.: Конен В. Пёрселл и опера. М., 1978; Уэстреп Д. Генри Пёрселл. М., 1980; Commings W. H. Henry Purcell / 2 ed. London, 1969; etc.

символа нового искусства. Большой вклад в возрождение интереса к английскому драматургу внес Николас Роу, написавший первую биографию Шекспира (1709). Пьесы Шекспира (обычно в переделках) все шире входят в репертуар английских театров. О драматурге ведется эстетический спор в английской прессе начала XVIII века<sup>5</sup>. Различные факты культурной жизни Англии позволяют проследить формирование культа Шекспира, который наиболее полно воплощал предромантическую теорию «гения» как творца литературных шедевров.

В том же 1741 г., когда актеру Чарлзу Маклину удалось добиться исполнения «Венецианского купца» по шекспировскому тексту, а не по переработке Лендсдауна, появляется работа Питера Уолнея «Об учености Шекспира». Вслед за ней появились несколько работ («О красотах Шекспира» У. Додда, 1752; «Опыт о произведениях и гении Шекспира» Э. Монтега, 1769; и др.), в которых авторы, подобно Уолнею, доказывали гениальность Шекспира, утверждали, что отступления Шекспира от правил, установленных классицистами, черты «готики» отражают самобытность английского искусства. Э. Юнг ставил Шекспира выше античных авторов, ибо «он в совершенстве знал две книги, не известные большей части ученых... — книгу природы и книгу человека»<sup>6</sup>.

Интерес к Шекспиру довольно скоро приобретает общеевропейский характер. В конце 1720-х годов Вольтер, оказавшийся в Англии, был захвачен творчеством Шекспира и впоследствии стал первым пропагандистом Шекспира во Франции (о чем впоследствии неоднократно сожалел).

Работа по переводу произведений Шекспира на европейские языки началась еще в первой половине XVIII века. В 1741 г. вокруг

---

<sup>5</sup> См.: Поляков О. Ю. Шекспировская критика Джона Денниса // Анализ художественного произведения: Сб. науч. трудов. Киров, 1993. С. 213–226; его же. Шекспировская критика в периодических изданиях Англии первой четверти XVIII века // XVIII век: Литература в контексте культуры. М., 1999. С. 18–21; его же. «Король Лир» в периодических изданиях Англии XVIII в. (К проблеме трансформации метода дескриптивной критики) // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2001. № 2. С. 63–76.

<sup>6</sup> Young E. Conjectures on original composition, In a letter to the author of sir Charles Grandison // Young E. The complete works, Poetry and Prose: V. 1–2. London, 1854. V. 2. P. 574.

стихотворного перевода на немецкий язык отрывка из «Юлия Цезаря», выполненного Вильгельмом фон Борком, разгорелась полемика между вождем классицистов Готшедом и «швейцарцами» (Бодмер, Брейтингер). Француз Лаплас в 1745–1748 гг. выпустил восьмитысячное издание под названием «Английский театр». Первые четыре тома были отведены переводам пьес Шекспира<sup>7</sup>. В 1762–1766 гг. в Цюрихе появился немецкий перевод произведений Шекспира, выпущенный Борком и Виландом в восьми томах (22 драмы). В 1775–1777 гг. появился немецкий перевод всех шекспировских произведений, сделанный Эшенбургом. Но особенное значение приобрел перевод Шекспира на французский язык, выполненный выдающимся переводчиком-предромантиком Пьером Ле Турнером<sup>8</sup>. Перевод Ле Турнера выходил с 1776 по 1782 год и занял 20 томов. В предисловии к первому тому переводчик писал: «Никогда еще гениальный писатель не проникал так глубоко в тайники человеческого сердца, как Шекспир. Щедрый, как природа, он наделил своих персонажей тем удивительным разнообразием характеров, которым она наделяет свои создания»<sup>9</sup>. Появление первых томов собрания шекспировских пьес вызвало протесты классицистов<sup>10</sup>. Вольтер, открывший французам Шекспира, обратился с письмом в Академию (публично зачитано 25 августа 1776 г.), в котором говорил о «варварстве» Шекспира. Крупнейший теоретик позднего классицизма Лагарп в «Литературной корреспонденции» (письмо 43-е от 1776 г.) также называет Шекспира «варварским автором варварского века», писавшим «чудовищные пьесы», а восторженный тон предисловия Ле Турнера считает смешным<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Об этом первом переводе произведений Шекспира на французский язык см.: Jusserand J. J. *Shakespeare en France sous l'ancien régime*. Paris, 1898. P. 170–176.

<sup>8</sup> О Ле Турнере см.: Cushing M. G. *Pierre Le Tourneur*. N. Y., 1908; Baldensperger F. *Young et ses «Nuits» en France* // Baldensperger F. *Etudes d'histoire littéraire*. Paris, 1907. P. 55–90.

<sup>9</sup> Цит. по кн.: Мокульский С. С. *Хрестоматия по истории западноевропейского театра*. М., 1955. Т. 2. С. 301.

<sup>10</sup> О спорах вокруг Шекспира и переводе Ле Турнера см.: Jusserand J. J. *Op. cit.* P. 285–296.

<sup>11</sup> Подробно вопросы влияния Шекспира на французский театр XVIII века рассмотрены в кн.: Lacroix. *Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français*. Bruxelles, 1856.

Характерное для французского театра стремление вводить новые, предромантические элементы, не разрушая общей структуры классицистической пьесы (то, что мы условно назвали «предромантическим течением» в классицизме) обнаружилось и в отношении к шекспировскому наследию. Компромисс отличает пьесы Жана Франсуа Дюси, являющиеся переделками трагедий Шекспира. Первая из них, «Гамлет», появилась в 1769 г., за ней последовали «Ромео и Джульетта» (1772), «Король Лир» (1783), «Макбет» (1784). Дюси изложил шекспировские сюжеты в александрийских стихах, ввел единство времени, места и действия. Уничтожается фантастический элемент (явление Гамлету призрака Отца, Макбету — ведьм происходит в снах, о которых рассказывают герои), Дюси боится нарушить приличия (так, в «Отелло» мавр вовсе не муж Дездемоны, а она теряет не носовой платок, а аристократическую подвязку). Об этих изменениях французский исследователь Л. Левро в свое время справедливо писал: «Мы теперь очень отрицательно отнеслись бы к таким жалким приспособлениям Шекспира; но для XVIII века они являлись показателем некоторого нового устремления, они приучали к имени Шекспира; и они доказывают, что существовала потребность в новой форме драматического искусства»<sup>12</sup>. Компромиссность трагедий Дюси открыла им дорогу на сцену цитадели классицизма — театра Комеди Франсез, где в них играл величайший французский актер Ф. Ж. Тальма. Шли эти пьесы и на русской сцене («Леар» в переводе Н. И. Гнедича, 1808; «Отелло» в переводе И. А. Вельяминова, 1808; «Гамлет» в переводе С. И. Висковатова, 1811) до конца 1820-х годов с участием А. С. Яковлева, П. С. Мочалова и других видных представителей новой школы актерской игры.

Совершенно исключительным было воздействие культа Шекспира на немецкого зрителя. Крупнейший немецкий актер и режиссер XVIII века Фридрих-Людвиг Шрёдер, захваченный в 1770-е годы предромантическими настроениями, поставил на сцене Гамбургского театра шекспировского «Гамлета» в своей переработке в 1776 г. Исполнитель главной роли ученик Шрёдера Иоганн-Франц Брокман создал целую эпоху в истолковании образа Гамлета. В его трактовке датский принц не мог противостоять таинственной судьбе, в нем побеж-

---

<sup>12</sup> Левро Л. Драма и трагедия во Франции. Пг. — М., 1919. С. 52.

дала меланхолия (позже романтики возведут меланхолию в ранг одной из основных категорий своей эстетики). Серия гравюр выдающегося польского художника Даниеля Ходовецкого<sup>13</sup>, воспроизводящая сцены из «Гамлета», воспроизводит эту постановку. Ходовецкий зафиксировал основные мизансцены, характер исполнения роли Гамлета Брокманом. Именно по гравюрам Ходовецкого исследователи установили, что Шрёдер и Брокман трактовали образ датского принца как сентиментально-меланхолический, в духе вертерианства<sup>14</sup> (подобная реконструкция возможна и относительно постановок «Гамлета», «Макбета» и других трагедий Шекспира в Северо-Американских Соединенных Штатах в конце XVIII века, так как появилось множество картин и рисунков, запечатлевших американских актеров в шекспировских ролях, в частности одного из крупнейших американских трагиков этого времени Томаса Купера в роли Гамлета<sup>15</sup>). Шрёдер утвердил драматургию Шекспира на немецкой сцене. Если до постановки «Гамлета» даже самые смелые умы (например, Гердер) считали шекспировские пьесы несценичными, то после триумфальных спектаклей с участием Брокмана «Гамлет» был включен в репертуар всех тридцати немецких театров.

В России тяга к Шекспиру обозначилась довольно рано<sup>16</sup>. В 1748 г. А. П. Сумароков издал своего «Гамлета», представлявшего собой переделку французского перевода-пересказа Лапласа (из 2-й книги «Английского театра», вышедшей в 1746 г.). Фактом большого культурного значения, связанным с началом формирования предромантического культа Шекспира и противопоставлением его «свободного творчества» классицистическим канонам стал прозаический перевод «Юлия Цезаря», выполненный Н. М. Карамзиным в 1787 г. по подлиннику (перевод был запрещен в 1794 г.).

Формирование культа Шекспира обнаруживается не только в писательской среде. Вот отрывок из весьма характерного письма

---

<sup>13</sup> О Ходовецком см.: Jahn J. D. Chodowiecki. Berlin, 1954.

<sup>14</sup> См.: История западноевропейского театра. М., 1957. Т. 2. С. 537.

<sup>15</sup> Эти работы воспроизведены в кн.: Coad O., Mims E. The American Stage. New Haven, 1929.

<sup>16</sup> См. об этом: Булгаков А. С. Раннее знакомство с Шекспиром в России // Театральное наследие. Л., 1934; Шекспир и русская культура. М. — Л., 1965; Левин Ю. Д. Русские переводы Шекспира // Мастерство перевода. 1966. М., 1968, а также: Lirondelle A. Shakespeare en Russie. Paris, 1912.



маркизы дю Деффан Х. Уолполу от 15 декабря 1768 г.: «Я обожаю вашего Шекспира, он заставляет меня принять все его недостатки. Он почти убеждает меня в том, что не следует придерживаться никаких правил (...). Я люблю больше вольности, они возвращают страстям всю их животную сущность, но вместе и их правдивость. Какое разнообразие характеров, какое движение! Я считаю, что можно кое-что изрядно сократить, но что касается отсутствия единств (...), то этим достигаются большие прелести»<sup>17</sup>.

Решающими работами в переоценке творчества Шекспира стали статья И.-В. Гёте «Ко дню Шекспира» (1771) и трактат И.-Г. Гердера «Шекспир» (1771, опубл. 1773).

И Гердер, открывший для Гёте Шекспира, и Гёте прежде всего отказываются при оценке гения Шекспира исходить из классической эстетической системы, взвешивать и мерить «его красоты только степенью отклонения от правил»<sup>18</sup>. «Не колеблясь ни минуты, я отрекся от театра, подчиненного правилам», — пишет Гёте<sup>19</sup>, формируя суть своего отношения к Шекспиру: чтобы объективно оценить его гений, нужно исходить из новой системы эстетических ценностей. Гердер и Гёте первыми заговорили о «мире Шекспира», уподобили великого драматурга творцу целой Вселенной. Аналитизму французской трагедии они противопоставили шекспировский синтезм, говоря о том, что произведение искусства превращается под его руками в подлинную жизнь: «Это не поэт! Это творец! Это история вселенной!»<sup>20</sup> «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!»<sup>21</sup>

В трактовке шекспировского философизма, диалектики его мысли Гёте зачастую высказывает исходные предромантические положения, в частности, он отходит от просветительской концепции добра и зла: «То, что благородные философы говорили о вселенной, относится и к Шекспиру: все, что мы зовем злом, есть лишь обратная сторона добра, которая... необходима для его существования...»<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> Цит. по кн.: Мокульский С. С. Указ. соч. С. 301.

<sup>18</sup> Гердер И. Г. Избр. соч. М. — Л., 1959. С. 3.

<sup>19</sup> Гёте И. В. Избр. произв. М., 1950. С. 673.

<sup>20</sup> Гердер И. Г. Указ. соч. С. 15.

<sup>21</sup> Гёте И. В. Указ. соч. С. 675.

<sup>22</sup> Там же.

Гердер же стремится раскрыть историзм Шекспира, при этом он понимает историзм глубже первых предромантиков.

Время и место, внешние обстоятельства, согласно Гердеру, «придают всей истории устойчивость, длительность, реальное существование»<sup>23</sup>, и величайшее мастерство Шекспира заключается в том, что «когда он обдумывал события своей драмы, когда он вворачивал их в своем уме, то вместе с ними всплывали каждый раз обстоятельства места и времени»<sup>24</sup>. Гердер, таким образом, приближается к реалистической концепции художественного творчества.

Труды Гердера и Гёте знаменовали утверждение культа Шекспира как международное явление. Но этот культ следует отличать от шекспиризации, означающей не только преклонение перед гением английского драматурга, но и постепенное расширение влияния его художественной системы на мировую культуру.

Предромантическая шекспиризация приобретает все более широкий масштаб воздействия на литературный процесс, она отражается в выборе сюжетов (из средневековой истории, легендарный, фантастический — «готический»), титанизме образов, в раскрытии истории через образ всемогущего времени, роковой судьбы (дидактическое понимание истории отходит на второй план), в стремлении от единства к многообразию (прежде всего в изображении характера), от гармоничности и статики к дисгармонии, контрастам, движению, развитию, от приоритета логического высказывания к эмоциональной непоследовательности, к живописности, к возрождению композиционных и жанровых принципов шекспировской драматургии, в метафоричности поэтического языка. В более же широком смысле шекспиризация выражалась в новой концепции поэта как «гения», переоценке роли поэта, который наделяется чертами демиурга, творящего свою природу, или непосредственно сопоставляется с природой рождающей (не с упорядоченной природой классицистов), и, в противоположность аналитизму картезианского рационализма, в стремлении к художественному синтезу. В этом смысле шекспиризацию можно обнаружить и в поэзии Д. Макферсона, Т. Чаттертона, У. Блейка (не случайно Э. Юнг видел в Шекспире прежде всего поэта: «Шекспир — звезда

---

<sup>23</sup> Гердер И. Г. Указ. соч. С. 15.

<sup>24</sup> Там же.

первой величины среди новейших поэтов»<sup>25</sup>), и в прозе Х. Уолпола, и в музыке А. Э. М. Гретри, М. Арна (английского актера, певца, исполнителя-импровизатора на клавесине, дирижера<sup>26</sup>, в чьем творчестве представляют особый интерес оригинальные песни к постановкам произведений Шекспира), и в живописи и графике Д. Рейнолдса, Г. Фюссли, Х. Гойи. Но, несомненно, шекспиризация наиболее заметна в области драматургии.

Впрочем, английская драматургия испытала влияние Шекспира не столь уж масштабно. К примеру, в таких трагедиях Н. Роу, как «Тамерлан» (1702, переделка одноименной трагедии Кристофера Марло), «Кающаяся красавица» (1703), «Джен Шор» (1714), «Леди Джен Грей» (1715) влияние Шекспира очевидно, хотя и окрашено чертами, которые позже окажутся связанными с мелодрамой, немногочисленны.

Напротив, в драматургии Франции последствия шекспиризации весьма велики. Они заметны уже в драматургии Вольтера. Он, как уже отмечалось выше, был первым, кто утвердил имя Шекспира в сознании французов. «Я первый познакомил с ним французов»<sup>27</sup>, — писал Вольтер основоположнику жанра «готического романа» Х. Уолполу 15 июля 1768 г. Не без влияния Шекспира создает Вольтер трагедию «Аделаида Дюгеклен» (1734), в которой «во всех ее вариантах изображались «готические» нравы и рыцарские идеалы позднего средневековья»<sup>28</sup>. Эта трагедия Вольтера положила начало новому жанру во французской драматургии — «исторической трагедии»<sup>29</sup> — и одновременно особому течению в рамках просветительского классицизма. Это течение, поначалу очень скромное, развивалось в двух направлениях: поиски новых форм при сохранении свойственной классицистам концепции мира и человека и раскрытие нового, созвучного предромантизму, содержания в типично классицистических формах. Обе эти линии идут от вольтеровской «Аделаиды Дюгеклен» и других его произведений 1730-х годов.

---

<sup>25</sup> Young E. Op. cit. P. 557.

<sup>26</sup> О М. Арне см.: Langley H. Doctor Arne. Cambridge, 1938.

<sup>27</sup> Цит. по кн.: Мокульский С. С. Указ. соч. С. 300.

<sup>28</sup> Реизов Б. Г. Между классицизмом и романтизмом: Спор о драме в период Первой империи. Л., 1962. С. 7.

<sup>29</sup> История жанра изложена в кн.: Breitholz L. Le théâtre historique en France jusqu'à la Révolution. Uppsala, 1959.

В дальнейшем Вольтер отойдет от этого течения, в котором классицистическая основа подвергалась воздействию предромантических идей, хотя и позже в строгие контуры трагедий Вольтера проникали чуждые классицизму элементы. Так, в «Семирамиде» (1748) появилась тень убитого царя Нина. Широко использует Вольтер экзотическую обстановку действия (Перу в «Альзире», Мекка в «Магомете», Пекин в «Китайском сироте»). Высшим выражением предромантических тенденций было создание Вольтером трагедии «Танкред» (1760–1761), «содержащей в себе черты предромантической зрелищно-действенной драмы»<sup>30</sup>. Изучение драматургии Вольтера показывает, что крупнейший классицист XVIII века многими нитями был связан с зарождавшимся романтизмом<sup>31</sup>.

Вольтеровские идеи развивал Жан Франсуа Эно. Его трагедия в прозе «Франциск II, исторические сцены» (1747) «положила начало новому жанру, обоснованному в интересном предисловии, где он намечает теорию театра, который вдохновляется национальными сюжетами»<sup>32</sup>. Создавая историческую трагедию в прозе «Франциск II, исторические сцены» (1747), Эно, подобно Вольтеру, испытал влияние Шекспира<sup>33</sup>. В предисловии Эно дает высокую оценку исторической хронике Шекспира «Генрих VI». По его мнению, недостаток истории заключается в холодности повествования, а недостаток трагедии — в сведении ее к одному моменту. Соединение истории и трагедии позволит создать «нечто полезное и приятное». На это предисловие позже будет ссылаться один из представителей романтического движения 1820-х годов Луи Вите, объявивший Эно создателем жанра «исторических сцен», который разрабатывался школой Стендаля<sup>34</sup>.

Во второй половине XVIII века из «исторических трагедий» особую славу приобрела «Осада Кале» П.-Л. Дюбеллуа (1765). «После стольких греческих и римских героев он вывел французских...»<sup>35</sup> — подчеркивал критик Жоффруа в 1806 г. Положительно

---

<sup>30</sup> История западноевропейского театра. Т. 2. С. 151.

<sup>31</sup> С достаточной полнотой этот вопрос рассмотрен в диссертации: Billar A. Les écrivains romantiques et Voltaire. Essai sur Voltaire et romantisme en France (1795–1830). Thèse...: Т. 1–2. Lille, 1974.

<sup>32</sup> Grand Larousse encyclopédique: Т. 1–10. Paris, 1962. Т. 5. P. 842–843.

<sup>33</sup> См. об этом: Jusserand J. J. Op. cit. P. 215–217.

<sup>34</sup> Les Barricades, scènes historiques. Mai 1588. 4-e éd. Bruxelles, 1833. P. 5–7.

<sup>35</sup> Цит. по кн.: Реизов Б. Г. Указ. соч. С. 30.

оценивала «Осаду Кале» и Жермена де Сталь<sup>36</sup>. В трактате «О Германии» писательница противопоставляет «историческую трагедию» трагедии на античные сюжеты, с одной стороны, и драме — с другой. Если классицистическая трагедия слишком скована правилами, то драма излишне близка к действительности, изображая при этом незнакомых персонажей и тем самым лишая зрителя одного из величайших наслаждений — исторических воспоминаний. «Исторические воспоминания» — это основная конститутивная особенность исторической трагедии<sup>37</sup>. Противопоставление указанного жанра, разрабатывавшегося в XVIII веке Бакюларом, Дюкудре, Малербом, Мерсье, Совиньи, Сорелем и другими драматургами, жанру драмы, утверждению которого отдали свои силы просветители во главе с Дидро и Лессингом, показывает, что для Ж. де Сталь, как и для других романтиков, жанр «исторической трагедии» ближе, что он предваряет собственно романтическую историческую драму.

В творчестве, эстетике последователя Руссо Луи-Себастьяна Мерсье впервые соединяются две ветви предромантической драматургии и театрального искусства, одна из которых связана с руссоизмом, другая — с шекспиризацией. По свидетельству Мерсье, сам Руссо никогда не читал Шекспира<sup>38</sup>. Мерсье, напротив, стал пропагандистом Шекспира. Он призывает молодых писателей: «...Читайте Шекспира — это для того, чтобы проникнуться его величественной, свободной, простой, естественной и сильной, выразительной манерой; изучайте в нем верного истолкователя природы, и вскоре все наши ничтожные трагедии — однообразные, кучные, лишённые замысла и движения, предстанут перед вами во всей своей сухости и отталкивающем худосочии»<sup>39</sup>.

Мерсье был среди авторов, работавших в жанре исторической драмы, восходящем к историческим хроникам Шекспира. В исторических драмах Мерсье первые проблески историзма сочетались с выбором кровавых сюжетов, с разработкой эстетики ужасного, с концепцией дисгармонии, вносимой в природу людьми. Кошмары

---

<sup>36</sup> Staël. De l'Allemagne: Nouv. éd. Paris, 1958. Т. 2. P. 242.

<sup>37</sup> Реизов Б. Г. Указ. соч. С. 105.

<sup>38</sup> Mercier L.-S. De J. J. Rousseau considéré comme l'un des premier auteurs de la Révolution. Paris, 1791. Т. 1. P. 15.

<sup>39</sup> Мерсье Л.-С. Картины Парижа. М. — Л., 1936. Т. 2. С. 362–363.

Варфоломеевской ночи — предмет драмы «Жан Аннуйе, епископ Лизье» (1772), о феодальных смутах и религиозных войнах XVI века повествуется в драме «Разрушение Лиги, или Сдача Парижа» (1782). Еще более характерен предромантический колорит в описании испанского двора XVI века, над которым нависла атмосфера преступлений, в исторической драме «Портрет Филиппа II, короля Испании» (1785). Просветительские пристрастия своеобразно сочетались в творчестве Мерсье с предромантическим увлечением Мильтоном, «Песнями Оссиана» и особенно Шекспиром. «Портрет Филиппа II» — «свободная» (книжная) драма, которая выдержана в традициях шекспировских хроник. В 1782 г. Мерсье написал драму «Веронские гробницы», представляющую собой переделку «Ромео и Джульетты», в 1792 г. — драму «Старик и его три дочери», в которой создал предромантический вариант шекспировского «Короля Лира». В основе драмы лежит принцип «мелодраматизации» (младшая дочь обеспечивает отцу спокойную старость, старшие дочери раскаиваются в своих злодеяниях, и отец дарует им прощение). В 1795 г. Мерсье создает своего «Тимона Афинского» по шекспировской трагедии.

Конечно, шекспиризация не возрождала в полной мере собственно шекспировских принципов, она отвечала исканиям писателей последней трети XVIII века с их специфическими задачами и намерениями. В середине XIX века шекспиризации будет противопоставляться «шиллеризация». Но в конце XVIII — начале XIX века (даже в 1820-е годы) противоположность шекспировской и шиллеровской систем не была еще осознана. Важнейшая причина такого позднего осознания заключалась в том, что ранняя драматургия Фридриха Шиллера (периода «Бури и натиска») была высшим выражением шекспиризации, насколько это могло быть осуществлено в XVIII веке в рамках предромантического движения<sup>40</sup>.

Нечто подобное можно сказать и относительно руссоизации, в частности применительно к драматургии немецких писателей — представителей движения «Буря и натиск». Так, несомненно воздействие творчества последователя Руссо Л. С. Мерсье на судьбы штюрмер-

---

<sup>40</sup> Вопрос о «шекспиризации» в драматургии «Бури и натиска» раскрывается в работе: Stellmacher W. Grundfragen der Shakespeare-Rezeption in der Frühphase des Sturm und Drang // Weimarer Beiträge. 1964. Н. 3. S. 323–345.

ской драматургии и теории драмы<sup>41</sup>. В частности, драматургический манифест «Бури и натиска» — «Заметки о театре» (1774) Якоба Ленца носит явный отпечаток влияния вышедшего на год раньше трактата Мерсье «О театре...». Драмы Ленца «Домашний учитель» (1774, сюжет пьесы развивает мотивы романа Руссо «Юлия, или Новая Элоиза»), «Солдаты» (1776), также как пьесы Генриха Леопольда Вагнера «Позднее раскаяние» (1775), «Детоубийца» (1776) очень напоминают драмы Л. С. Мерсье. При этом Ленца и Вагнера, составляющих «руссоистскую» ветвь «Бури и натиска», не следует отделять от второй, «шекспировской» ветви. Достаточно обратиться к «Заметкам о театре» Ленца, в которых Корнелю и Вольтеру противопоставляется Шекспир, а при изложении концепции новой трагедии, требующей мощных и оригинальных характеров, Ленц в качестве примера такой трагедии приводит шекспировские исторические хроники и «Гёца фон Берлихингена» Гёте, написанного, как известно, под влиянием Шекспира. Здесь Ленц и Вагнер следуют за Мерсье, который был едва ли не первым руссоистом, провозгласившим Шекспира великим драматургом. Этот взгляд на Шекспира необычайно близок воззрениям Ленца и Вагнера, в драматургии которых под влиянием шекспировских произведений форма значительно свободнее, чем в драмах Мерсье, широко используется фрагментарность, множественность сцен, увеличивается действенность, наполненность эмоционально окрашенными событиями, применяется «мелодраматизация», гротеск, разрушаются единства (так, в «детоубийце» Вагнера действие растягивается от момента совращения бедной девушки офицером до рождения ребенка), используются эффекты, рассчитанные на потрясение ужасом (героиня драмы Ленца «Домашний учитель», родившая незаконного ребенка, кончает жизнь самоубийством, бросаясь в пруд, героиня «Детоубийцы» Вагнера убивает родившегося сына).

Шекспировская» ветвь «Бури и натиска», которую составляли Фридрих-Максимилиан Клиндер, Йоганн-Антон Лейзевиц, другие штюрмеры и к которой примыкали молодые Гёте и Шиллер, опиралась на то же эстетическое требование, которое развивали представители «руссоистской» ветви штюрмерства Ленц и Вагнер, — требование ин-

---

<sup>41</sup> См. об этом: Pusey W. W. Louis-Sebastian Mercier in Germany, his vogue and influence in the eighteenth century. N. Y., 1939.

дивидуализации характера. При этом они ориентировались на Гердера, видевшего высшее воплощение индивидуальных черт характера в творчестве Шекспира (работа «О Шекспире»). Поэтому в отличие от Ленца и Вагнера, «шекспиризовавших» руссоистскую драму, являющуюся развитием жанра просветительской «мещанской драмы», молодой Гёте, Клинггер и Лейзевиц «руссоизировали» трагедию шекспировского типа.

Руссоизация наименее заметна в пьесе, положившей начало этой линии, — в исторической трагедии И. В. Гёте «Гёц фон Берлинген» (1773), созданной писателем в годы страстного увлечения Шекспиром. В духе шекспировских хроник Гёте воссоздает историю крестьянской войны XVI века через движение Времени. По-шекспировски широко представлен исторический фон, множественность картин и свободное перенесение места действия (тоже шекспировская черта) позволяют Гёте изобразить и рыцарский замок, и постоянный двор, и трактир XVI века, и монастырь, и цыганский табор, и тюрьму. По-шекспировски значителен характер героя, который сам определяет свою судьбу, а не является игрушкой в ее руках. Гёте, вслед за Шекспиром, порывает с единством действия, от которого не отказывались даже романтики<sup>42</sup>. Писатель вводит вторую сюжетную линию — историю бывшего друга Гёца Вейслингена, бросившего свою невесту, сестру Гёца, ради Адельгейды фон Вальдорф, которая становится его женой, а затем отравляет его. Но в то же время выбор сюжета и героя, сделанный Гёте, носит руссоистский, а не шекспировский характер. Гёц фон Берлинген одержим идеей объединения крестьян и рыцарей, он становится одним из вождей крестьянского восстания, которое пугает его не своими целями, а своими крайностями. Гёц умирает со словами: «Свобода! Свобода!». Уравнительные тенденции, противоречащие шекспировской концепции истории<sup>43</sup>, культ свободы — это выражение руссоистских устремлений Гёте<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> См.: Гюго В. Предисловие к «Кромвелю» // Гюго В. Собр. соч.: В 15 т. М., 1956. Т. 14. С. 101.

<sup>43</sup> См.: Барг М. А. Шекспир и история. М., 1976.

<sup>44</sup> Попытка раскрыть характер влияния Руссо на Гёте сделана в работе: Temmer M. J. Art and Influence of Jean-Jacques Rousseau: the Pastoral, Goethe, Gottfried Keller, and other essays. Chapel Hill, [1973].



Значительно ярче соединение шекспиризации с руссоистскими идеями воплощено в драматургии Клингера — драмах «Отто» (1775), «Страждущая женщина» (1775), «Близнецы» (1775), «Стильпе и его сыновья» (1777) и особенно в драме «Буря и натиск» (1776), давшей название всему движению. Сюжет этой пьесы развивает мотивы «Ромео и Джульетты»: из-за ссоры английских лордов Бюши и Беркли их дети не могут соединить свою судьбу. Но в отличие от шекспировской трагедии, любящие побеждают вражду родителей и вступают в брак. Любовь Каролины и Вильда разворачивается на экзотическом фоне Северной Америки и бурных событий, связанных с борьбой американцев за освобождение от английского владычества. Воспевание индивидуалистического бунта, мятежной личности, предельная эмоциональная напряженность стиля, «неистовость» героя — все это своеобразно понятый руссоизм, выраженный в шекспировских формах (при этом следует учитывать, что Клингер посмеивается над оторванностью руссоистов от действительности, что ясно видно в образе восторженного и мечтательного Ла-Фэ).

Рядом с Клингером, прозванным современниками «взбесившимся Шекспиром», стоит фигура Лейзевица, чья трагедия «Юлий Тарентский» (1776) также связана с шекспировской ветвью «Бури и натиска». Шиллер в письме к В. Ф. Г. Рейнвальду (от 14 апреля 1783 г.) раскрыл одну из важных черт новой драматургии: «Мы, поэты, трогаем, потрясаем, воспламеняем тогда, когда сами почувствовали страх за наших героев и сострадание к ним. (...) Участливость любящего подмечает в сто крат больше нюансов, нежели самый зоркий взгляд наблюдателя»<sup>45</sup>. Таким образом, в творчестве Лейзевица при всей его склонности к шекспиризации на место шекспировской «объективности», способности к перевоплощению выдвигается субъективное авторское начало. Такая субъективизация была вполне в духе Руссо.

Итогом развития «Бури и натиска» следует рассматривать драматургию молодого Фридриха Шиллера, прежде всего его драму «Разбойники» (1781). Судя по письмам Шиллера конца 1770-х — начала 1780-х годов, его эстетические наклонности формировались в ходе усвоения литературы предромантической ориентации (Клоп-

---

<sup>45</sup> Шиллер Ф. Собр. соч.: В 8 т. М. — Л., 1950. Т. 8. С. 81.

шток, переработки «Песен Оссиана», «Гёц фон Берлихинген» Гёте, «Детоубийца» Вагнера, «Юлий Терентский» Лейзевица, «Дезертир» Мерсье, Шекспир)<sup>46</sup>. В гениальной юношеской драме «Разбойники» все эти влияния синтезированы, шекспировская и руссоистская ветви «Бури и натиска» объединены (не случайно), поэтому Шиллер не хочет переделывать «разбойников» в духе гётевского «Гёца»<sup>47</sup>, с другой стороны, не затрагивает его чувства драма Вагнера «Детоубийца»<sup>48</sup> — шиллеровский синтез предполагает критический подход к обоим течениям в штюрмерстве).

Мир «Разбойников» нельзя понять, не раскрыв связи между этими двумя тенденциями. В драме Шиллера возникает своеобразное двоемирие. «Малый мир» воссоздается в духе сентименталистских тенденций Руссо: это мир гармонии, семейных радостей, красоты естественного чувства простых, обычных людей, мир добра и разума, мир, живущий по закону любви — главному закону Природы. Черты этого мира, вполне соответствующего идеалам просветителей, раскрываются в образах благородного, любящего, доверчивого старика Моора, Амалии, которая любит Карла и по долгу, и сердцем, верного графского слуги Даниэля. Шекспир дал Шиллеру знание иного, «большого мира», где добро сталкивается со злом, разум — с безумием, естественные чувства с болезненными страстями, где царит хаос и дисгармония. Это мир гигантов и злодеев, мятежа и преступлений. Так вырисовывается основа трагического у Шиллера: невозможно человеку больших страстей заключить себя в идеальном «малом мире», как бы он к этому ни стремился. «Большой мир» расширяет просветительское представление о Природе. В мрачной фигуре Франца Моора воплощено абсолютное Зло. В финале перед самоубийством он восклицает: «Не могу молиться!..»<sup>49</sup> (мотив из «Гамлета» Шекспира, где не может молиться король Клавдий), но раскаяние его так и не касается: «Нет, я не стану

---

<sup>46</sup> Там же. С. 38, 53, 54, 64, 81, 89, 132.

<sup>47</sup> См. письмо Шиллера к Г. фон Дальбергу от 12 декабря 1781 г. (Там же. С. 53–55).

<sup>48</sup> См. письмо Шиллера к Г. фон Дальбергу от 15 июля 1782 г. (Там же. С. 64).

<sup>49</sup> Шиллер Ф. Разбойники // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. М., 1955. Т. 1. С. 486.

молиться, не доставлю небу этого торжества! Не позволю аду посмеяться надо мною!»<sup>50</sup>

Ситуация между отцом и двумя его сыновьями — Карлом и Францем — выстроена Шиллером по модели истории герцога Глостера и двух его сыновей (Эдгара и Эдмунда) в «Короле Лире». Франц ради получения наследства оговаривает брата, стремится избавиться и от отца, завладеть возлюбленной Карла Амалией. В монологах Карла сливаются сентиментальность и неистовство: «Все вокруг греется в мирных лучах весеннего солнца! Почему лишь мне одному впитать ад из всех радостей, даруемых небом? Все счастливо кругом, все сроднил этот мирный дух! Вселенная — одна семья, и один отец там, наверху! Отец, но не мне отец! Я один отвержен, один изгнан из среды праведных!»<sup>51</sup> «Разбойники» и есть отверженные, одни из которых устремились к Злу, свободу восприняли как право на полную аморальность и преступления (Шпигельберг), другие хотят восстановить социальную справедливость, отомстить за поруганное человеческое достоинство, но несут на себе тяжелое бремя соучастия в преступлениях (Карл Моор, Швейцер). «Малый мир», в котором слиты разум и любовь, гибнет под натиском Зла, дисгармонии, но для Шиллера он остается просветительским идеалом, поэтому финал пьесы (Карл уходит от разбойников и решает сдаться властям) совершенно закономерен: гибель героев — это одновременно и возрождение разума и гармонии. Именно эту мысль хотел развить позже Шиллер в неосуществленном продолжении пьесы<sup>52</sup>. Но в это время уже совершался переход от штюрмерства к «веймарскому классицизму», связанный с глубоким изменением эстетических взглядов Шиллера.

Выявляя предромантические черты драмы «Разбойники», нужно определить особенности конфликта и характеров. Мы уже отметили основную черту шиллеровского героя в «Разбойниках» — его неистовость, которая резко отличает его от героя классицизма, от героев просветителей — последователей Лессинга. С предромантической неистовостью связан и специфический предромантический конфликт: на смену классицистическому столкновению долга и чувства, на смену спорам просветителей — предшественников штюрмерства о разуме

---

<sup>50</sup> Там же.

<sup>51</sup> Там же. С. 440.

<sup>52</sup> Шиллер Ф. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 96.

и чувстве, их роли в жизни человека приходит конфликт разумного и неразумного, рационально организованному — стихия и хаос, обычному человеку — гений, а гению — косное общество, отторгающее его. Шиллер остается просветителем в своих идеалах, но, признавая конечное всесилие разума, он раскрывает новую оппозицию, новый, во многом уже романтический конфликт. Двоемирие Шиллера носит характер производной драматургической структуры, но предваряет романтическое двоемирие как основу мировосприятия романтиков.

Возникшая в рамках нарастания предромантических тенденций в XVIII веке, шекспиризация достигает свое вершины в романтизме (С. Т. Кольридж, Л. Тик, В. Гюго, А. де Виньи и мн. др.). Отмеченное усиление шекспиризации (как и руссоизации) в романтизме должно быть правильно оценено. Эти принципы-процессы в романтизме играли уже меньшую роль, чем системные принципы. Присуща шекспиризация и реализму (Стендаль, О. Бальзак, П. Мериме), коснулась она различных областей художественной культуры XIX века (литература, драматический театр, опера, музыка, живопись и др.). Позже шекспиризация растворяется в общем литературном потоке и уже не воспринимается как самостоятельный принцип-процесс.

Итак, шекспиризация пронизывает все здание западноевропейской литературы (шире — художественной культуры) XVIII–XIX веков. Персональная модель Шекспира оказалась наиболее действенной, востребованной в романтизме (что было подготовлено предромантиками), подобно тому как в классицизме XVII века доминировали персональные модели античных трагиков. Не избежала шекспиризации и русская литература XIX века. Но А. С. Пушкин, отдавший ей дань, стремился пойти значительно дальше, освоить не слова и образы, а глубинные принципы шекспировского мировидения, переходя, таким образом, от шекспиризации к русскому шекспиризму.

## ЗАГАДКА ГАМЛЕТА

*Вл. А. Луков*

Величайшей трагедией Уильяма Шекспира по праву признается «Гамлет» (1601)<sup>53</sup>. Источниками сюжета для Шекспира, как предполагается, послужили «Трагические истории» француза Бельфоре (1572) и не дошедшая до нас пьеса (1589?; возможно, автор — Т. Кид), в свою очередь восходящие к тексту датского летописца Саксона Грамматика (ок. 1200)<sup>54</sup>. Главная черта художественности «Гамлета» — синтетичность (синтетический сплав ряда сюжетных линий — судеб героев, синтез трагического и комического, возвышенного и низменного, общего и частного, философского и конкретного, мистического и бытового, сценического действия и слова, синтетическая связь с ранними и поздними произведениями Шекспира).

Гамлет — одна из самых загадочных фигур мировой литературы<sup>55</sup>. Вот уже несколько столетий писатели, критики, ученые пытаются разгадать загадку этого образа, ответить на вопрос, почему Гамлет, узнав в начале трагедии правду об убийстве отца, откладывает месть и в конце пьесы убивает короля Клавдия почти случайно.

---

<sup>53</sup> При цитировании используется текст подлинника по изд.: Shakespeare W. Hamlet, Prince of Denmark // Shakespeare W. The complete works /Ed. by W. J. Craig. L.: Henry Pordes, 1990. P. 941–982; перевод Б. Л. Пастернака по изд.: Шекспир У. Гамлет, принц Датский // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Алконост, Лабиринт, 1994. Т. 3. С. 5–160.

<sup>54</sup> Сага о Гамлете (Амлете) из книги III «Деяний датчан» Саксона Грамматика приведена в изд.: Зарубежная литература средних веков: Хрестоматия / Сост. Б. И. Пуришев; предисл. и подг. к печати Вл. А. Лукова; 3-е изд., испр. М.: Высшая школа, 2004. С. 70–78. Амлет — принц, живший в языческие времена, следовательно, до 827 г., когда в Дании было введено христианство. Помимо Саксона Грамматика, о нем упоминает исландец Снорри Стурлусон (1178–1241) в одной из саг.

<sup>55</sup> Характерно название одной из недавних публикаций: Пимонов В., Славутин Е. Загадка Гамлета. М.: М. И. П., 2001. Авторы сделали попытку реконструировать написанный Гамлетом для актеров «монолог в каких-нибудь двенадцать-шестнадцать строк» (Гамлет, акт II, сц. 2). Разные аспекты «загадки Гамлета» рассмотрены и в других работах В. Пимонова: Pimonov V. Shakespeare's Theatricality // Literary and Research Papers. CORSEG. Copenhagen, 2004. P. 5–55; Пимонов В. Поэтика театральности в драматургии Шекспира: Дис... канд. филол. наук. М., 2004.

И. В. Гёте видел причину этого парадокса в силе интеллекта и слабости воли («несостоятельности воления»<sup>56</sup>) Гамлета. Напротив, кинорежиссер Г. Козинцев подчеркнул в Гамлете активное начало, увидел в нем непрерывно действующего героя<sup>57</sup>.

Одну из самых оригинальных точек зрения высказал выдающийся психолог Л. С. Выготский в «Психологии искусства» (1925)<sup>58</sup>. По-новому поняв критику Шекспира в статье Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме»<sup>59</sup>, Выготский предположил, что Гамлет не наделен характером, а является функцией действия трагедии. Тем самым психолог подчеркнул, что Шекспир — представитель старой литературы, не знавшей еще характера как способа обрисовки человека в словесном искусстве.

Л. Е. Пинский связал образ Гамлета не с развитием сюжета в привычном смысле этого слова, а с магистральным сюжетом «великих трагедий» — открытием героем истинного лица мира, в котором зло более могущественно, чем это представлялось гуманистами<sup>60</sup>. Именно эта способность познать истинное лицо мира делает трагическими героями Гамлета, Отелло, короля Лира, Макбета. Они — титаны, превосходящие обычного зрителя интеллектом, волей, смелостью.

Но Гамлет отличается от трех других протагонистов шекспировских трагедий. Когда Отелло душит Дездемону, король Лир решает разделить государство между тремя дочерьми, а потом долю верной Корделии отдает лживым Гонерилье и Регане, Макбет убивает

---

<sup>56</sup> Термин из работы: Гёте И. В. Шекспир и несть ему конца // Гёте И. В. Об искусстве. М.: Искусство, 1975. С. 417. Отмеченная концепция Гамлета подробно раскрыта И. В. Гёте в его романе «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (1795–1796).

<sup>57</sup> Козинцев Г. М. Наш современник Вильям Шекспир. М.: Искусство, 1962.

<sup>58</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. М.: Искусство, 1968 (гл. «Трагедия о Гамлете, принце Датском» — С. 209–246). В том же издании (С. 339–496) приведена работа Л. С. Выготского «Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира» (1915–1916), в которой обосновывается более ранняя, «мистическая» концепция трагедии Шекспира.

<sup>59</sup> Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 15. С. 258–314.

<sup>60</sup> Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. М.: Худож. лит., 1971. В трактовке образа Гамлета мы в основном развиваем его концепцию.

ет Дункана, руководствуясь предсказаниями ведьм, то они ошибаются, но зрители не ошибаются, потому что действие построено так, чтобы они могли знать истинное положение вещей. Это ставит обычного зрителя выше титанических персонажей: зрители знают то, чего те не знают.

Напротив, Гамлет только в первых сценах трагедии знает меньше зрителей. С момента его разговора с Призраком, который слышат, помимо участников, только зрители, нет ничего существенного, чего бы не знал Гамлет, но зато есть нечто такое, чего зрители не знают. Гамлет заканчивает свой знаменитый монолог «Быть или не быть?» («To be, or not to be...») ничего не значащей фразой «Но довольно» («Soft you now!»), оставляя зрителей без окончательного ответа на самый главный вопрос. В финале, попросив Горацио «рассказать все» оставшимся в живых, Гамлет произносит загадочную фразу: «Дальнейшее — молчанье» («The rest is silence»). Он уносит с собой некую тайну, которую зрителю не дано узнать. Загадка Гамлета, таким образом, не может быть разгадана. Шекспир нашел особый способ выстроить роль главного героя: при таком построении зритель никогда не может почувствовать себя выше героя.

Сюжет связывает «Гамлета» с традицией английской «трагедии мести». Гениальность драматурга проявляется в новаторской трактовке проблемы мести — одного из важных мотивов трагедии<sup>61</sup>. Гамлет совершает трагическое открытие: узнав о смерти отца, по-

---

<sup>61</sup> Для понимания образа Гамлета необычайно важным оказывается исследование мотивов, развиваемых Шекспиром в трагедии. Мотив — это повторяющийся элемент текста (текстов), приобретающий способность суггестивно воздействовать на читателя. Отличие мотива от образа, символа, метафоры — в его связи с представлением о движении (следовательно, при подчеркивании движения образы, символы, метафоры могут быть рассмотрены как мотивы). Мотивы не обязательно должны иметь словесное выражение, они могут восприниматься на уровне структуры и т. д. Мотивы — это художественный язык сюжета, его имманентный способ развития — в отличие от конфликта — внешнего (внесюжетного) источника развития сюжета (хотя, по-видимому, более глубокого, фундаментального). Подробнее об этом см.: Луков Вл. А. Мотив // Луков Вл. А. Основы теории литературы / 2-е изд. М.: ГИТР, 2004. С. 27–28, а также: Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы: От сюжета к мотиву: Сб. науч. трудов / Отв. ред. В. И. Тюпа. Новосибирск: Ин-т филологии СО РАН, 1996; Хализев В. Е. Теория литературы / 2-е изд. М.: Высшая школа, 1999; Шергин В. С. Роман Владимира Набокова «Bend Sinister»: Анализ мотивов: Дис... канд. филол. н. М., 1999; и др.

спешном браке матери, услышав рассказ Призрака, он открывает несовершенство мира (это завязка трагедии, после которой действие быстро развивается, Гамлет на глазах взрослеет, превращаясь за несколько месяцев фабульного времени из юноши-студента в 30-летнего человека).

Следующее его открытие: «время вывихнуто» («The time is out of joint», в переводе Б. Л. Пастернака: «Порвалась дней связующая нить»), зло, преступления, коварство, предательство — нормальное состояние мира («Дания — тюрьма», «Denmark's a prison», говорит Гамлет, а Розенкранц экстраполирует этот вывод: «Тогда весь мир — тюрьма», «Then is the world one»), поэтому, например, королю Клавдию нет необходимости быть могущественной личностью, спорящей со временем (как Ричарду III в одноименной хронике), напротив, время на его стороне. И еще одно следствие первооткрытия: чтобы исправить мир, победить зло, Гамлет сам вынужден встать на путь зла. Из дальнейшего развития сюжета вытекает, что он прямо или косвенно виновен в смерти Полония, Офелии, Розенкранца, Гильденстерна, Лаэрта, короля, хотя только эта последняя диктуется требованием мести.

Мечь как форма восстановления справедливости таковой была только в старые добрые времена, а теперь, когда зло распространилось, она ничего не решает. Для подтверждения этой мысли Шекспир ставит перед проблемой мести за смерть отца трех персонажей: Гамлета, Лаэрта и Фортинбраса. Если Лаэрт действует не рассуждая, сменяя «правых и неправых», если Фортинбрас, напротив, вовсе отказывается от мести, Гамлет же ставит решение этой проблемы в зависимости от общего представления о мире и его законах.

Подход, обнаруживаемый в развитии Шекспиром мотива мести (персонафикация, т. е. привязывание мотива к персонажам, и вариативность) реализован и в других мотивах. Так, мотив зла персонафицирован в короле Клавдии и представлен в вариациях невольного зла (Гамлет, Гертруда, Офелия), зла из мстительных чувств (Лаэрт), зла из услужливости (Полоний, Розенкранц, Гильденстерн, Озрик) и т. д. Мотив любви персонафицирован в женских образах: Офелии и Гертруды. Мотив дружбы представлен Горацио (верная дружба) и Гильденстерном и Розенкранцем (измена друзей). Мотив



искусства, мира-театра, связан как с гастролирующими актерами, так и с Гамлетом, представляющимся безумным, Клавдием, играющим роль доброго дяди Гамлета, и т. д. Мотив смерти воплощен в могильщиках, в образе Йорика, в Призраке.

Эти и другие мотивы вырастают в целую систему, представляющую собой важный фактор развития сюжета трагедии. И на это следует обратить особое внимание.

Л. С. Выготский видел в двойном убийстве короля (шпагой и ядом) завершение двух разных сюжетных линий, развивающихся через образ Гамлета (этой функции сюжета). Это интересная интерпретация.

Но можно найти и другое объяснение. Гамлет выступает как судьба, которую каждый себе приготовил, готовя его смерть. Герои трагедии погибают, по иронии судьбы: Лаэрт — от шпаги, которую он смазал ядом, чтобы под видом честного и безопасного поединка убить Гамлета; король — от этой же шпаги (по его предложению, она должна быть настоящей, в отличие от шпаги Гамлета) и от яда, который приготовил Король на случай, если Лаэрт не сможет нанести Гамлету смертельный удар. Королева Гертруда по ошибке выпивает яд, как она по ошибке доверилась королю, творившему зло тайно, в то время как Гамлет делает все тайное явным. Принцу Фортинбрасу, отказавшемуся от мести за смерть отца, Гамлет завещает корону.

У Гамлета философский склад ума: от частного случая он всегда переходит к общим законам мироздания. Легкомыслие матери, столь быстро забывшей об отце и вышедшей замуж за Клавдия, приводит его к обобщению: «О женщины, вам имя — вероломство» («Frailty, thy name is woman!»). Вид черепа Йорика наводит его на мысли о бренности земного. Семейную драму убийства отца он рассматривает как портрет мира, в котором процветает зло.

Вся роль Гамлета построена на том, чтобы тайное сделать явным. Но сам этот образ таинствен с самой первой реплики. Если при своем появлении на сцене Отелло представлен в диалоге с Яго, король Лир отдает распоряжения Глостеру, Макбет беседует с Банко, при этом Отелло и Лир вскоре переходят к судьбоносным моноло-

гам, то первая реплика Гамлета произносится *в сторону*<sup>62</sup> (как ироническая реакция на обращение короля «Ну, как наш Гамлет, близкий сердцу сын?», «But now, my cousin Hamlet, and my son, — »): «И даже слишком близкий, к сожаленью» («A little more than kin, and less than kind»)<sup>63</sup>. И его первый большой монолог обращен не к обширной аудитории, а к себе, произносится лишь тогда, когда «все, кроме Гамлета, уходят».

Здесь были отмечены лишь некоторые композиционные приемы, с помощью которых Шекспир выстраивает образ Гамлета. Целой системой гениально продуманных или угаданных средств Шекспир добился того, чтобы его Гамлет остался вечной загадкой для зрителей и исследователей.

---

<sup>62</sup> Эта ремарка была вставлена в текст Шекспира в XVIII веке Теобальдом. М. М. Морозов в своем подстрочном переводе «Гамлета» ее выбросил, обосновывая это так: «Вполне возможно, что Гамлет этими словами бросает вызов королю» (Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М.: Гослитиздат, 1954. С. 449. Однако представляется, что трактовка ученого — модернизация, отражающая интерпретацию образа Гамлета в советском театре периода написания комментариев (1948).

<sup>63</sup> М. М. Морозов дает такой дословный перевод этого места: «Ну, а теперь, мой родственник Гамлет и мой сын...» — «Чуть побольше, чем родственник, и поменьше, чем сын». — Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце Датском (подстрочный перевод и комментарии) // Там же. С. 339. Kin — родня, но Клавдий так не называл Гамлета, он обращался к нему «cousin», и так как тот ему не двоюродный брат (первое значение слова), то, очевидно, Клавдий (наверное, потому и не обращавшийся к Гамлету до конца монолога, что не знал, как это лучше сделать) употребил слово в значении «обращение монарха к другому монарху или к знатному лицу» (Большой англо-русский словарь: В 2 т. / Под общ. рук. И. Р. Гальперина. М.: СЭ, 1972. Т. 1. С. 317), то есть предельно лояльно, но Гамлет в своей реплике аннулировал этот дипломатический ход.

## ТЕЗАУРУС ГАМЛЕТА

*Вал. А. Луков*

Ориентационный ментальный комплекс (тезаурус)<sup>64</sup> шекспировского Гамлета может быть реконструирован путем тщательного анализа его монологов (внутренней речи), реплик в диалогах и полилогах, ремарок автора относительно поведения Гамлета и других элементов текста по модели контент-анализа. В то же время нельзя не видеть, что такое исследование поневоле будет носить интерпретационный характер и отражать не столько замысел Шекспира, сколько позиции исследователя, а значит, его тезаурус. Фактически здесь нет существенной разницы с интерпретациями, которые строят режиссеры театра и кино, решающиеся «замахнуться на Вильяма нашего Шекспира».

Сравнение трактовок образа Гамлета в театральных постановках и в кино без труда выявляет полисемантическую шекспировского текста, который дает возможность режиссеру и актеру представить через вечный образ себя и свое видение мира, актуальное для определенного времени и места. Выразителен пример постановки Гамлета Николаем Акимовым, где комический актер Горюнов играл Гамлета — политического интригана, стремящегося захватить власть. При этом постановщик нередко не переделывал текст (хотя и сокращал его), главным образом использовались средства интонации и пантомимы (например, монолог «Быть или не быть...» Горюнов читал с надетой на руку куклой, изображавшей короля).

Известны проблемы постановки «Гамлета» Г. Козинцевым, где создалась конфликтная ситуация с исполнителем главной роли И. Смоктуновским, представлявшим своего героя совсем иным (иначе говоря, в рамках другого тезауруса). Козинцев, по оценке Смоктуновского, буквально вынудил его придерживаться режиссерского замысла. Сопоставление Гамлетов Иннокентия Смоктуновского и Мэла Гибсона, Евгения Самойлова и Владимира Высоцкого, Лоуренса Оливье и Сары Бернар (!) проясняет, почему один и тот же

---

<sup>64</sup> См.: Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. 2004. № 1. С. 93–100.

текст остается веками интересен представителям различных социокультурных сообществ и воспринимается как актуальный. Его актуализирует именно то, что он может встраиваться в разные тезаурусы без значительных переделок. Но вопрос состоит в том, чем эта адаптивность текста достигается.

Нельзя сказать, что сама поэтическая форма здесь существенна. Примеры многих поэтических текстов («Слава» или «Шесть часов вечера после войны» В. Гусева и др.) показывают, что стих лишь содержит предпосылки к обобщенности текста и его афористичности, но не более того.

Думается, что тезаурусная влияние Шекспира имеет несколько источников, достаточно несхожих по природе.

Первый из них — социокультурное *ожидание* от Шекспира. Здесь сказывается эффект всемирной славы английского драматурга, наличие его тайны («шекспировский вопрос»), принятая в интеллигентных кругах культурная норма преклонения перед гением Шекспира и т. д.

Значение этого фактора хорошо видно при сравнении отношения к творчеству Шекспира и, например, Кристофера Марло. Марло настолько близок Шекспиру и по стилистике произведений, и по взгляду на мир, что в пределах шекспировского вопроса всерьез высказывается версия: Шекспир — это использовавший чужое имя (а не погибший в драке) Марло. Между тем, Марло и его тексты известны лишь узкому кругу специалистов. Дело даже не в том, что ресурсом Марло не стали вечные образы вроде Ромео, Гамлета, Лира, Макбета<sup>65</sup>. Именем Шекспира освящены и «Тит Андроник», и «Зимняя сказка», и «Буря», и многие другие его творения, в целом менее значительные, но славные уже тем, что их автор — Шекспир. Говоря современным языком, Шекспир (а не Гамлет и т. д.) является *брендом*, т. е. стимулом для порождения у широкого культурного круга совершенно определенных и при этом завышенных ожиданий.

Второе тесно связано с первым: шекспировское творчество порождает *идентификацию* с определенным культурным кругом, а можно сказать — социальным кругом. В этом кругу «свои», «на-

---

<sup>65</sup> Заметим, что Марло был создателем первого в литературе образа Фауста, пришедшего из немецкой народной книги.

ши» отличаются среди прочего большим или меньшим знанием шекспировских текстов (монологи «Быть или не быть», «Весь мир — театр» хотя бы в первых фразах или строках, восклицания вроде «И ты, о Брут? Так умирай же, Цезарь!», «Молилась ли ты на ночь, Дездемона?», «Ты очи обратил зрачками в душу» и т. д.). Собственно, не обязательно полномасштабным знанием, но знанием контекстуальным, *важным в конструировании культурной коммуникации*. Цитирование, называние имен, произведений, эпизодов и т. д. здесь необходимо для обеспечения корпоративного понимания, когда обретает практически-прикладной смысл фраза Л. Толстого из «Войны и мира»: «Они поняли, что поняли друг друга». Тогда (но только в этом контексте) шекспировский текст меняет свое назначение: он не культурная ценность сама по себе, а маркировка, *знак* социокультурных отношений.

В этой связи возникает интересный и пока мало проясненный в социологическом контексте эффект. Шекспир, Гамлет и т. д. как идентификационные инструменты обладают *автономной жизнью*, которая соотносится с особенностями первоисточника лишь косвенно, лишь через посредующие звенья. В данном случае речь идет о роли переводчика, тезаурус которого, собственно, и известен в иноязычной среде под именем автора и его образов.

Сравним тексты наиболее известного (программного для тезауруса) монолога Гамлета. Вначале текст оригинала<sup>66</sup>:

To be, or not to be: that is the question:  
Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles,  
And by opposing end them? To die: to sleep;  
No more; and by a sleep to say we end  
The heart-ache and the thousand natural shocks  
That flesh is heir to, 'tis a consummation  
Devoutly to be wish'd. To die, to sleep;  
To sleep: perchance to dream: ay, there's the rub;

---

<sup>66</sup> Shakespeare W. Complete works. Glasgow: Harper Collins Publ., 1994. P. 1100.

For in that sleep of death what dreams may come  
When we have shuffled off this mortal coil,  
Must give us pause: there's the respect  
That makes calamity of so long life;  
For who would bear the whips and scorns of time,  
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,  
The pangs of despised love, the law's delay,  
The insolence of office and the spurns  
That patient merit of the unworthy takes,  
When he himself might his quietus make  
With a bare bodkin? who would fardels bear,  
To grunt and sweat under a weary life,  
But that the dread of something after death,  
The undiscover'd country from whose bourn  
No traveller returns, puzzles the will  
And makes us rather bear those ills we have  
Than fly to others that we know not of?  
Thus conscience does make cowards of us all;  
And thus the native hue of resolution  
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,  
And enterprises of great pith and moment  
With this regard their currents turn awry,  
And lose the name of action.—Soft you now!  
The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons  
Be all my sins remember'd.

Дословный перевод монолога, сделанный крупнейшим российским шекспироведом М. Морозовым, выглядит следующим образом: «Быть или не быть, вот в чем вопрос. Благороднее ли молча терпеть пращи и стрелы яростной судьбы, или поднять оружие против моря бедствий и в борьбе покончить с ними? Умереть — уснуть — не более того. И подумать только, что этим сном закончится боль сердца и тысяча жизненных ударов, являющихся уделом плоти, — ведь это конец, которого можно от всей души пожелать! Умереть. Уснуть. Уснуть, может быть, видеть сны; да, вот в чем препятствие. Ибо в этом смертном сне какие нам могут присниться сны, когда мы сбросим мертвый узел суеты земной?

Мысль об этом заставляет нас остановиться. Вот причина, которая вынуждает нас переносить бедствия столь долгой жизни, несправедливости угнетателя, презрение гордеца, боль отвергнутой любви, проволочку в судах, наглость чиновников и удары, которые терпеливое достоинство получает от недостойных, если бы можно было самому произвести расчет простым кинжалом? Кто бы стал тащить на себе бремя, кряхтя и потея под тяжестью изнурительной жизни, если бы не страх чего-то после смерти — неоткрытая страна, из пределов которой не возвращается ни один путешественник, не смущал бы нашу волю и не заставлял бы скорее соглашаться переносить те бедствия, которые мы испытываем, чем спешить к другим, о которых мы ничего не знаем? Так сознание делает нас всех трусами; и так врожденный цвет решимости покрывается болезненно-бледным оттенком мысли, и предприятия большого размаха и значительности в силу этого поворачивают в сторону свое течение и теряют имя действия. Но тише! Прекрасная Офелия! Нимфа, в твоих молитвах да будут помянуты все мои грехи!»<sup>67</sup>.

Далее представим два перевода, наиболее часто встречающихся в российских изданиях Шекспира<sup>68</sup>.

### М. Лозинский

Быть или не быть, — таков вопрос;  
Что благородней духом, — покоряться  
Працам и стрелам яростной судьбы  
Иль, ополчась на море смут, сразить их  
Противоборством? Умереть, уснуть, -  
И только; и сказать, что сном кончаешь  
Тоску и тысячу природных мук,  
Наследье плоти, — как такой развязки

---

<sup>67</sup> Морозов М. М. В. Шекспир. Трагедия о Гамлете, принце Датском (подстрочный перевод и комментарии) // Морозов М. М. Избранные статьи и переводы. М.: Гослитиздат, 1954. С. 375–376.

<sup>68</sup> Пер. М. Лозинского: Шекспир В. Трагедия о Гамлете, принце Датском // Шекспир В. Полное собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. А. А. Смирнова. М.-Л.: Academia, 1936, Т. 5. С. 76; Пер. Б. Л. Пастернака: Шекспир У. Гамлет, принц Датский // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.: Алконост; Лабиринт, 1994. Т. 3. С. 70–71.

Не жаждать? Умереть, уснуть. — Уснуть!  
И видеть сны, быть может? Вот в чем трудность;  
Какие сны приснятся в смертном сне,  
Когда мы сбросим этот бранный шум, —  
Вот что сбивает нас; вот где причина  
Того, что бедствия так долговечны;  
Кто снес бы плети и глумленье века,  
Гнет сильного, насмешку гордеца,  
Боль прѣзренной любви, судей медливость,  
Заносчивость властей и оскорбленья,  
Чинимые безропотной заслуге,  
Когда б он сам мог дать себе расчет  
Простым кинжалом? Кто бы плелся с ношей,  
Чтоб охоть и потеть под нудной жизнью,  
Когда бы страх чего-то после смерти, —  
Безвестный край, откуда нет возврата  
Земным скитальцам, — волю не смущал,  
Внушая нам терпеть невзгоды наши  
И не спешить к другим, от нас сокрытым?  
Так трусами нас делает раздумье,  
И так решимости природный цвет  
Хиреет под налетом мысли бледным,  
И начинанья, взнесшиеся мощно,  
Сворачивая в сторону свой ход,  
Теряют имя действия. Но тише!  
Офелия? — В твоих молитвах, нимфа,  
Да вспомнятся мои грехи.

### **Б. Пастернак**

Быть или не быть, вот в чем вопрос. Дстойно ль  
Смиряться под ударами судьбы,  
Иль надо оказать сопротивление  
И в смертной схватке с целым морем бед  
Покончить с ними? Умереть. Забыться.  
И знать, что этим обрываешь цепь  
Сердечных мук и тысячи лишений,



Присущих телу. Это ли не цель  
Желанная? Скончаться. Сном забыться.  
Уснуть... и видеть сны? Вот и ответ.  
Какие сны в том смертном сне приснятся,  
Когда покров земного чувства снят?  
Вот в чем разгадка. Вот что удлиняет  
Несчастьям нашим жизнь на столько лет.  
А то кто снес бы униженья века,  
Неправду угнетателей, вельмож  
Заносчивость, отринутое чувство,  
Нескорый суд и более всего  
Насмешки недостойных над достойным,  
Когда так просто сводит все концы  
Удар кинжала! Кто бы согласился,  
Кряхтя, под ношей жизненной плестись,  
Когда бы неизвестность после смерти,  
Боязнь страны, откуда ни один  
Не возвращался, не склоняла воли  
Мириться лучше со знакомым злом,  
Чем бегством к незнакомому стремиться!  
Так всех нас в трусов превращает мысль,  
И вянет, как цветок, решимость наша  
В бесплодье умственного тупика,  
Так погибают замыслы с размахом,  
В начале обещавшие успех,  
От долгих отлагательств. Но довольно!  
Офелия! О радость! Помяни  
Мои грехи в своих молитвах, нимфа.

Нетрудно заметить, что переводы М. Морозова, М. Лозинского и Б. Пастернака сходны, не содержат существенных разночтений. Но нас интересуют некоторые несовпадающие детали. Вот *the undiscover'd country*, переведенная Лозинским как *безвестный край*, а Пастернаком просто как *страна*. Вопрос не только в лексических средствах. В нынешней России дословный перевод *неоткрытая страна* сказал бы очень много тому культурному кругу, где Шекспир священен. Тут возникают реминисценции с мистическим опы-

том, жизнью после смерти, чего почти или вовсе не было в культурном круге советских читателей переводов Лозинского и Пастернака. В атеистическом окружении такого рода детали и не нужны, и не заметны.

Подобным образом *enterprises of great pith and moment*, которые *lose the name of action*, даже в более близком переводе Лозинского отклоняются от того, что имеет в виду шекспировский герой. Потеря наименования — нечто большее, чем то, что под этим подразумевает нынешний российский любитель Шекспира в его типичных характеристиках. Здесь в оригинале следы давних философских споров между реалистами и номиналистами, участником которых Гамлет — студент из Виттенберга — не мог не быть. Этот спор — часть повседневности университетской и в целом интеллектуальной жизни во времена Шекспира.

Собственно, и оригинал текста многослоен и, по крайней мере, противоречиво соединяет тезаурусы автора и героя. Очевидно, что перечень того, что не стал бы сносить человек, содержит в основном жизненные ориентиры небогатого дворянина, но никак не принца, для которого проволочки в суде или чиновничья наглость (*the law's delay, the insolence of office*) вряд ли значимы в обобщении относительно жизни и смерти.

В этом обстоятельстве, между прочим, следует видеть третий источник тезаурусной влиятельности Шекспира. Автора не заботит правдоподобие образов в смысле их соотнесенности с прототипами и историческими реалиями. Гамлет в своих рассуждениях о выборе жизненной концепции менее всего принц датский. У него иное назначение: он — *связь времен*, и его тезаурус игнорирует социальные и культурные дистанции венценосных жителей замка Хельсингер и актерского круга шекспировского театра «Глобус». Именно это свободное перемещение в культурном пространстве и дает возможность примерять Гамлета на себя (как, собственно, и делал Шекспир).

В театральной практике это уже давно привело к экспериментам с изменением времени и места происходящих событий («Гамлет», «Антоний и Клеопатра» в костюмах и обстановке времен Первой мировой войны и т. п.) и даже пола героев (по примеру Сары Бернар Гамлета играли многие выдающиеся актрисы). Такие экспе-

рименты вряд ли подходят к драмам Г. Ибсена, пьесам М. Горького (во всяком случае здесь был бы заметнее режиссерский произвол и оригинальничание), но в случае с Шекспиром подобного рода *телепортация* совершенно естественна в силу выхода тезаурусов его героев за пределы ясно и последовательно представленной повседневности. Это тот путь, который свойствен конструированию тезаурусов в целом. Когда в сборнике афоризмов тематически объединены высказывания Сократа, Конфуция, Бертольда Брехта, Ларошфуко, то их социальные и культурные различия не имеют значения, а ориентация строится на доверии авторитету великих, на признании ценной мудрости прошлых эпох. Тезаурусы строятся не в соответствии с историей, а по логике движения от «своего» к «чужому», и в применении нашим современником шекспировского понимания человека и мира к своей актуальной ситуации *здесь и сейчас* последовательно реализуется тезаурусная организация социокультурной ориентации.

В аспекте, который мы взялись рассматривать, тезаурус Гамлета в его переконструированной форме (в результате работы переводчиков, режиссеров, иллюстраторов, актеров, литературоведов и т. д.) оказывается важен не сам по себе, а как строительный материал *актуальных тезаурусов определенных социальных общностей* (тех элементов тезаурусных конструкций, из которых выстраиваются ориентационные комплексы). Он, этот искусственно сконструированный Шекспиром (но из реальных ментальных фрагментов своего времени!) ориентационный комплекс, порождает волны размышлений, эмоциональных реакций, подражаний, он *резонирует* с тезаурусами людей других стран, культур, эпох и таким образом вовлекается в повседневность совсем не ту, что окружала четыре века назад великого автора и его великое создание.

## ГАМЛЕТ И ГОРАЦИО — ДВА ПОРТРЕТА СТУДЕНТОВ ВИТТЕНБЕРГСКОГО УНИВЕРСИТА

*Н. В. Захаров*

Как известно, далеко не все великие писатели имели хорошее университетское образование. Если верить воспоминаниям однокашников, А. С. Пушкин считался не самым одаренным учеником, а программу Царскосельского лицея нельзя считать последовательной в современном понимании, но из него вырос высокообразованный человек и гениальный художник<sup>69</sup>.

Другой красноречивый пример — Максим Горький, который не был формально образован, закончил только ремесленное училище, но самообразование, упорное стремление к знаниям плюс общение с интереснейшими людьми сделало его одним из образованнейших людей своего времени. Так уж случилось, что малограмотный Алексей Максимович Пешков волей судьбы оказался в самом эпицентре культурной жизни предреволюционной России, а интеллектуальная среда восполнила недостаток систематического образования.

М. М. Бахтин не учился на историко-филологическом факультете Новороссийского и Петроградского университетов, хотя именно это утверждают авторы ряда статей из последних энциклопедий, тем не менее он стал едва ли не самым выдающимся русским философом, литературоведом и теоретиком искусства XX века.

Вообще, уровень образования и воспитания великих людей, их личное восприятие своего образовательного опыта заслуживает отдельного рассмотрения, остановимся только на нескольких примерах. Томас Мор, один из виднейших представителей английского Ренессанса, получил блестящее образование в Оксфорде. Дени Дидро обучался в Парижском университете, в 1732 году получил звание магистра искусств. Джон Дон учился в Оксфорде и Кембридже,

---

<sup>69</sup> Сомневающимся в справедливости этого утверждения отсылаем к классическому труду академика М. П. Алексева. См.: Алексеев М. П. Пушкин и наука его времени: (Разыскания и этюды) // Пушкин: Исследования и материалы. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 1. С. 9–125.

<sup>70</sup> Луков Вл. А. Зарубежная литература от истоков до наших дней. М.: Издательский центр «Академия», 2003. С. 245.

Джон Мильтон, Уильям Теккерей и лорд Байрон в Кембридже. Перси Биши Шелли хотя и учился в Оксфорде, но был исключен за публикацию работы «Необходимость атеизма» (1811). Альбер Камю закончил Алжирский университет, был лицензиатом по литературе и философии.

Любопытны критические отзывы великих писателей о своем образовании. Так, Вольтер, выпускник Иезуитского колледжа Людовика Великого, писал: «В школе я знал только латынь и глупости». У Фридриха Шлегеля осталось еще более негативное впечатление: «Через печальную, мрачную юность вступил я в жизнь, и бессердечное, бессмысленное воспитание тормозило во мне легкое, прекрасное движение первых зародившихся чувств»<sup>70</sup>. Конечно, далеко не все писатели имели столь удручающий опыт обучения, тем не менее схожих настроений достаточно в мемуарах мастеров искусства.

Отголоски подобного отношения как к воспитанию, так и к обучению можно обнаружить во взглядах западноевропейских романтиков начала XIX века, где возникло противостояние ученого естественному человеку, художнику, способному постигать все разнообразие окружающего мира интуитивно, а не подчиняясь логике научного познания. Так, Новалис, автор философской повести «Ученики в Саисе» (1800), утверждал: «Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого»<sup>71</sup>. Здесь отразилось глубокое понимание конфликта, впервые обозначенного именно романтиками, противоречие, которое возникает при техногенном подходе к пониманию и воздействию на природу. Многие идеи и опасения, высказанные в произведениях романтиков, продолжают оставаться актуальными и по сей день. Прежде всего это идея о том, что технический прогресс и научное знание развиваются слишком стремительными темпами, за которыми не поспевает духовное развитие человеческой личности.

Шекспиру не довелось получить университетское образование. Ко времени окончания грамматической школы дела его отца пошли настолько плохо, что ему пришлось пойти работать, дабы

---

<sup>71</sup> Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 94.

помочь семье. Чем именно он занимался в те дни, доподлинно не известно. Между тем, высказывались разные предположения о том, чем все же мог зарабатывать себе на жизнь бедствующий драматург, включая труд помощника местного юриста (именно там он мог почерпнуть прекрасные знания делопроизводства и юриспруденции), преподавание частных уроков более богатым и знатым младшим землякам и т. д. С уверенностью об уровне начального образования британского гения можно сказать только то, что маленький Уильям ходил в школу в Стратфорде, где школьники в 4–5-летнем возрасте учились читать, писать и считать. Ученики заучивали алфавит по так называемой роговой книге (hornbook), а читать учились по Катехизису. Начатки латинской грамматики преподавались по грамматике Уильяма Лили: ученики должны были знать наизусть латинские изречения. «Школьный день в те времена был чрезвычайно долгим: начинался в шесть часов утра и заканчивался в пять часов вечера. Ученикам давали небольшой перерыв на обед, когда они могли немного отдохнуть»<sup>72</sup>. На более позднем этапе, уже в грамматической школе, куда Уильям поступил в 11 лет, ученики начинали заниматься по трем дисциплинам «тривиума»: грамматике, логике и риторике. Они продолжали изучать латынь, но уже по таким классическим произведениям, как «Метаморфозы» и «Героиды» Овидия, «Энеида» Вергилия, по работам Цицерона, Горация, Саллюстия. Наряду с латынью изучали греческий по «Диалогам» Лукиана и, конечно же, посредством перевода Нового Завета. На этом обучение Шекспира заканчивается»<sup>73</sup>. Был ли Шекспир примерным школьником, не известно, скорее всего был обыкновенным, нормальным учеником, как все остальные, но существует гипотеза, что по окончании грамматической школы он мог стать младшим учителем или даже быть воспитателем в домах знатных горожан Стратфорда. Хотя полного университетского образования Шекспир так никогда и не получил, в отличие от лондонских драматургов — его современников, выпускников Кембриджа и Оксфорда, прозванных «университетскими умами» («university wits») (Роберт Грин, Томас Кид, близкий друг Шекспира и выпускник Кембриджа и магистр Кристофер Мар-

---

<sup>72</sup> Ларок Ф. Шекспир. Как вам это понравится? М., 2003. С. 16.

<sup>73</sup> Там же.

ло), он получил довольно хорошее образование. Таким образом, можно более критично отнестись к мнению Бена Джонсона, который отзывался о Шекспире как о «гениальном дикаре», который «знал мало по латыни и еще меньше по-гречески». Ведь «в ту эпоху хороший ученик грамматической школы, отличающийся пытливым умом, с успехом мог продолжать образование самостоятельно. Для того чтобы стать создателем шедевров, тогда было вполне достаточно сочетания любви к языку и драматического таланта с необыкновенной трудоспособностью и творческими задатками. Можно было обойтись без престижного образования и дворянского титула»<sup>74</sup>.

Энтони Берджесс, автор нашумевшего романа «Влюбленный Шекспир» и эпического сценария голливудского блокбастера под тем же названием, в своей работе, посвященной изучению «почвы», из которой «произросли его стихи и пьесы»<sup>75</sup>, уделяет проблеме образования великого драматурга целую главу «Школьные годы». Выступая с критикой биографов романтического толка, таких как Ф. Дж. Фернивал и Кэролин Сперджин, автор и сам дает волю своему воображению, рисуя нам такой портрет юного драматурга: «У нас нет оснований сомневаться в его уме, быстроте реакции и эмоциональной неуравновешенности. Будучи сам близоруким, я подозреваю, что Шекспир был близорук. Он видит мельчайшие детали природного мира и оттенки мимики с чрезвычайной ясностью человека, который привык всматриваться. Он, несомненно, был читателем. Возможно, он читал, пока другие мальчики получали царапины»<sup>76</sup>. Возможно, это было именно так, а, может быть, он находил время и для того, и другого. Важно не то, сколько юный Шекспир проводил времени за книгами, а то, что он почерпнул из них.

Еще английский поэт Э. Юнг остроумно заметил в своих «Мыслях об оригинальном творчестве» (1759), что для того, чтобы писать пьесы Шекспиру не обязательно было становиться ученым: «кто знает, если бы он больше читал, он, может быть, думал бы меньше». Ведь был ученый Бен Джонсон, который, несмотря на всю свою

---

<sup>74</sup> Там же.

<sup>75</sup> Берджесс Э. Уильям Шекспир. Гений и его эпоха. М., 2001. С. 5.

<sup>76</sup> Там же. С. 33.

ученость, так и остался подражателем древним, а неуч Шекспир стал оригинальным драматургом.

В произведениях Шекспира зачастую проявляется его ироничное отношение как к учениками, так и к учителям. Так, Ромео шуточно сравнивает себя со школьником в знаменитой сцене «Сад Капулетти» (Акт II, сцена 2): «Как школьники от книг, спешим мы к милой; / Как в школу, от нее бредем уныло» (пер. Т. Щепкина-Куперник). Это сравнение перекликается с тирадой Жака о семи жизненных периодах в комедии «Как вам это понравится», где автор устами своего героя делится своим школьным опытом: «плаксивый школьник с книжной сумкой, / С лицом румяным, нехотя, улиткой / Ползущий в школу» (Акт II, сцена 7)<sup>77</sup>. Похожим образом в своих комедиях Шекспир высмеивает школьных учителей, например, в «Бесплодных усилиях любви», герои пьесы Тупица и Башка потешаются над педантичным Олоферном, занудным и самодовольным школьным учителем, или по отзыву другого героя Армадо, «крайне причудливым человеком, слишком, слишком тщеславным»<sup>78</sup>. Ту же участь разделяет валлийский священник Сэр Гью Эванс, который в незабываемой нелепой сцене из «Виндзорских насмешниц» экзаменует школяра Вильяма:

*Эванс*

Что значит «lapis», Вильям?

*Вильям*

Камень.

*Эванс*

А что значит «камень», Вильям?

---

<sup>77</sup> Цитаты приведены по следующим изданиям: Шекспир У. Ромео и Джульетта. Перевод Т. Щепкиной-Куперник // Шекспир У. Полное собрание сочинений в восьми томах / Под общей ред. А. Смирнова и А. Аникста. М.: Искусство, 1958. Т. 3. С. 47; Шекспир У. Как вам это понравится. Перевод Т. Щепкиной-Куперник. // Шекспир У. Полное собрание сочинений в 8-ми томах. Т. 5, 1959. С. 74. Ср. с вариантом редакции перевода 1937 года: «Потом — плаксивый школьник с книжной сумкой, / Умыт до глянца, нехотя, улиткой / Ползущий в школу» (Акт II, сцена 7) // Шекспир В. Как вам это понравится. Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник // Шекспир В. Полное собрание сочинений: В 8 т. / Под ред. А. А. Смирнова. М.-Л.: Academia, 1937, Т. 1. С. 288.

<sup>78</sup> Шекспир У. Бесплодные усилия любви. Пер. М. А. Кузмина // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М.-Л.: Academia, 1937. Т. 1.



*Вильям*

Булыжник.

*Эванс*

Нет. Камень значит «lapis». Удержи это у себя в уме, пожалуйста.

*Вильям*

Lapis.

*Эванс*

Верно, Вильям. (Акт IV, сцена 1)

Общепризнано, что в своих пьесах Шекспир изображал современников и, вполне может статься, соотечественников, а не полубогатых легендарных исторических личностей<sup>79</sup>. Такими характерными образами могут быть герои шекспировской «трагедии трагедий», как в свое время называла «Гамлета»<sup>80</sup> М. В. Юдина<sup>81</sup>. Сам принц Дат-

---

<sup>79</sup> Greenan S. S. Shakespeare. Hamlet. Notes. Coles. London — Toronto. 1966. P. 9–11.

<sup>80</sup> Научная библиография посвященная «Гамлету» необычайно широка, назовем лишь некоторые источники, на которые необходимо обратить внимания приступая к изучению этой великой трагедии: Bloom H. Shakespeare: The Invention of the Human. N. Y.: Riverhead Books, 1998; Bradley A. C. Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear & Macbeth. N. Y.: Penguin, 1991; Eliot Th. S. Hamlet and His Problems // The Sacred Wood. London: Methuen, 1920; Frye N. Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy. Toronto: Univ. of Toronto Pr., 1967; Greenblatt St. Hamlet in Purgatory. Princeton: Princeton Univ. Pr., 2001; Levin H. The Question of Hamlet. N. Y.: Oxford Univ. Pr., 1959; Wilson J. D. What Happens in Hamlet. N. Y.: Cambridge Univ. Pr., 1951. В отечественном шекспироведении: Аксенов И. А. Гамлет и другие опыты, в содействие отечественной шекспириологии... М.: Федерация, 1930; Алперс Б. Русский Гамлет // Театр. 1955. № 8. С. 65–80; Аникст А. «Гамлет», трагедия В. Шекспира // Литература в школе. 1954. № 2. С. 14–29; Анненский И. Ф. Проблема Гамлета // Анненский И. Книга отражений. СПб.: Изд. Башмаковых, 1909. Кн. 2. С. 73–91; Атаир-Руднева С. Загадка вечности. Новый взгляд на Гамлета. Пг., 1917; Бардовский А. А. Русский Гамлет // Русское прошлое. 1923. №4. С. 135–145; № 5. С. 112–120; Бахтин Н. Н. К библиографии «Гамлета» в русской литературе // Литерат. вестник. 1902. № 3. С. 255–258; Блок А. А. Заметки о «Гамлете» // Блок А. А. Собр. соч. Л.: Сов. писатель, 1936. Т. 12. С. 255–256; «Гамлет, принц Датский». Трагедия В. Шекспира [Статьи П. Брука, Н. Охлопкова, А. Аникста]. М.: Искусство, 1955; Гроссман Л. Проблематика «Гамлета» // Театр. 1955. № 11. С. 113–134; Морозов М. Заметки о «Гамлете» // Театр. 1939. № 4. С. 45–52; [Москаленко-] Судиенко С. О трагедии Шекспира «Гамлет». 1. Портрет принца Гамлета.— 2. Друг

ский и его ближайший друг Горацио — студенты Виттенбергского университета. В драме также присутствуют два его школьных товарища Розенкранц и Гильденстерн, бывший студент, а ныне придворный интриган Полоний, его сын Лаэрт, который скорее всего обучается в Париже. Перед нами предстает довольно пестрый мир бывших и теперешних студентов, которых Шекспир ставит перед лицом мировых проблем, и все они проявляют себя в этих отношениях с совершенно разных позиций.

О гамлетовском намерении «вернуться в Виттенберг / И продолжать ученье» (Акт I, сцена 2), мы узнаем со слов новоиспеченного короля Клавдия. Эти планы оказываются «положительно не по душе» ни дяде, не матери Гамлета. Королева мать говорит ему: «Не заставляй, чтоб мать просила даром. / Останься здесь, не ездь в Виттенберг» (Акт I, сцена 2), на что Гамлет с деланной покорностью отвечает: «Сударыня, всецело повинуюсь» (Акт I, сцена 2). Клавдий, терзаясь, возможно, угрызениями совести, желает приблизить своего явно недовольного всем происходящим при датском дворе племянника и расположить его к себе. В этой сцене Гамлет ведет себя достаточно вызывающе, как, возможно, и повел бы себя молодой наследник в ситуации, когда мать вышла замуж за дядю, а его права на корону даже не были приняты во внимание, хотя ему еще не известна истинная причина ранней гибели отца<sup>82</sup>. Но не датский престол более всего гнетет думы и сердце молодого принца. Его неподдельную, искреннюю скорбь по безвременно ушедшему Королю отягощает то, что дядя поспешно снимает траур по брату и что еще более омерзительно, женится на вдове покойного, хотя не прошло и двух месяцев с его смерти.

---

Гамлета Горацио. Тверь, 1909; Тургенев И. С. Гамлет и Дон Кихот // Тургенев И. С. Собр. соч. М.: Гослитиздат, 1956. Т. XI. С. 168–187, 188–192.

<sup>81</sup> Юдина М. В. Статьи. Воспоминания. Материалы. М.: Сов. композитор, 1978. С. 305.

<sup>82</sup> В англо-саксонских и тем более в скандинавских странах корона вовсе необязательно переходила от отца к сыну, чаще всего придворная знать выбирала приемника из числа наиболее опытных политических деятелей. И хотя в данной ситуации таковым предпочтительным кандидатом на престол наверняка был дядя, Гамлет имел полное право возмутиться, поскольку очевидно, что его фигура даже не рассматривалась, и дело было умело состряпано умудренным в придворных интригах Клавдием.

Не менее интересен в этой пьесе еще один виттенбергский студент — Горацио. Для многих исследователей творчества Шекспира Горацио до сих пор — загадочная фигура трагедии. И действительно, мы мало знаем, когда он появился в Дании, почему не предстал перед Гамлетом прежде, чем увидел призрак покойного короля, да и насколько были близки его отношения с принцем до известных обстоятельств, когда он становится, по сути, его единственным помощником и соратником в борьбе за торжество справедливости в прогнившем государстве. Нам известно, что он вместе с Гамлетом учился в университете города Виттенберг (один из анахронизмов пьесы, т. к. в действительности университет был основан не ранее 1502 г.)<sup>83</sup>, но общались ли земляки в Германии, были ли дружны, не ясно. Между тем, именно Горацио должен исполнить последнюю волю Гамлета, донести трагедию королевства до потомков и назначить преемником трона Фортинбраса. Виктор Шнейдер сделал предположение о том, что если бы Шекспир писал роман, именно Горацио была бы отведена роль повествователя<sup>84</sup>. Именно эту роль ему отвел в своей постановке «Гамлета» режиссер спектакля Игорь Пехович на сцене МосГУ, и это не случайно.

Горацио появляется в первой же сцене первого акта, его призывает Марцелл дабы наглядно доказать существование призрака:

«Горацио считает это все  
Игрой воображенья и не верит  
В наш призрак, дважды виденный подряд.  
Вот я и предложил ему побыть  
На страже с нами нынешнею ночью  
И, если дух покажется опять,  
Проверить это и заговорить с ним»<sup>85</sup>. (Акт I, сцена 1)

Горацио, как истинный ученый, в отличие от менее образованных компаньонов (и, естественно, современников Шекспира в целом), не верит в существование духов и поначалу весьма скеп-

---

<sup>83</sup> Greenan S. S.Op. cit. P. 17.

<sup>84</sup> См. интересную, хотя и зачастую противоречивую интерпретацию этого образа, сделанную покойным исследователем и выложенную на сайте «Лавка Языков»: <http://spintongues.msk.ru/shneider-hamlet.html>.

<sup>85</sup> Здесь и далее цитируется перевод Б. Пастернака.

тически настроен к самой идее, что и проявляется в ироничном оттенке следующей фразы: «Да, так он вам и явится!»

Как мы знаем из пьесы, Горацио приехал из Саксонии с тем, чтобы принять участие в похоронах покойного короля Гамлета, с чьим сыном он обучался в университете Виттенберга. Поскольку он владеет латынью, а по средневековым поверьям латынь была необходима для изгнания злых духов «экзорцисса», он должен был знать о призраках больше остальных участников первой сцены. Именно поэтому ему отводится роль собеседника с тенью Короля, т. к, согласно древнему поверью, призраки не могли заговорить первыми. На эту роль, по мнению стражников, лучше подходил Горацио. Однако с появлением призрака Горацио цепенеет («Я в страхе и смятенье!») и его побуждают к разговору те, кого еще совсем недавно он не воспринимал всерьез:

*Марцелл*

Ты сведущ — обратись к нему, Гораций.

*Бернардо*

Ну что, напоминает короля?

*Марцелл*

Да как еще! Я в страхе и смятенье!

*Бернардо*

Он ждет вопроса.

*Марцелл*

Спрашивай, Гораций.

Когда напуганный Горацио соприкасается с сверхъестественным, в его обращении звучит заклинание:

«Кто ты, без права в этот час ночной  
Принявший вид, каким блистал, бывало,  
Похороненный Дании монарх?  
Я небом заклинаю, отвечай мне!...»

И «Стой! Отвечай! Ответь! Я заклинаю!» (Акт I, сцена 1)

Столкнувшись с тем, чего объяснить не может, Горацио пользуется религиозными формами призывов и заклятий. В нем естест-

венным образом смешивается прежний научный опыт и суеверный трепет перед потусторонним:

*Бернардо*

Ну что, Гораций? Полно трепетать.  
Одна ли тут игра воображенья?  
Как ваше мнение?

*Горацио*

Богом поклянусь:  
Я б не признал, когда б не очевидность! (Акт I, сцена 1)

Происшедшее Горацио пытается объяснить не в схоластических терминах, а в суеверных истолкованиях примет:

«Подробностей разгадки я не знаю,  
Но в общем, вероятно, это знак  
Грозящих государству потрясений». (Акт I, сцена 1)

Далее он дает достаточно подробное объяснение политической ситуации, в которой находится датское королевство в преддверии войны с властителем норвежцев Фортинбрасом, проводит историческую аналогию с правлением Юлия Цезаря (это место явно отсылало завсегдатаев театра к одноименной пьесе Шекспира, которая совсем недавно была разыграна на лондонской сцене):

«Он как сучок в глазу души моей!  
В года расцвета Рима, в дни побед,  
Пред тем как властный Юлий пал, могилы  
Стояли без жильцов, а мертвецы  
На улицах невнятицу мололи.  
В огне комет кровавилась роса,  
На солнце пятна появлялись; месяц,  
На чьем влиянье зиждет власть Нептун,  
Был болен тьмой, как в светопреставленьи,  
Такую же толпу дурных примет,  
Как бы бегущих впереди события,  
Подобно наспех высланным гонцам,  
Земля и небо вместе посылают  
В широты наши нашим землякам». (Акт I, сцена 1)

Выказав свои познания в античной истории, Горацио вновь замечает приближение духа и делает сразу несколько предположений о причинах его появления и вынужденного блуждания по окрестностям замка<sup>86</sup>. Он с ранее не присущей ему решительностью готов остановить «наважденье» любой ценой и заставить открыться себе:

«Быть может, надо милость сотворить  
Тебе за упокой и нам во благо,  
Откройся мне!  
Быть может, ты проник в судьбу страны  
И отвратить ее еще не поздно,  
Откройся!  
Быть может, ты при жизни закопал  
Сокровище, неправдой нажитое, —  
Вас, духов, манят клады, говорят, —  
Откройся! Стой! Откройся мне!» (Акт I, сцена 1)

Итак, необходимость свершения милости за упокой его души, дальнейшая судьба страны и клад с сокровищами могли, по мнению студента Виттенбергского университета, поднять из могилы прежнего монарха.

Азарт, любопытство и страсть к познанию разрастаются в Горацио с такой силой, что он уже теряет недавний ужас и готов пойти на любые меры лишь бы добиться ответа на свои вопросы. Несмотря на то, что после крика петуха призрак начинает тускнеть, он требует, чтоб Марцелл задержал его и даже разрешает ударить алебардой.

Конечно, одной решительностью с духом не совладать, и он, не зная истинной причины появления тени Короля, предполагает, что вероятнее всего призрак ищет встречи с сыном Гамлетом.

Любопытно, что в обсуждение поверий о духах живо включаются и другие свидетели описанных событий, и именно Марцелл, а не ученый Горацио говорит о том, что глупо было с их стороны понадеяться на то, что они могут остановить духа:

---

<sup>86</sup> Сам Шекспир написал на материале Юлия Цезаря одноименную историческую пьесу в 1599 г. Образ Цезаря и Брута всплывет еще раз в диалоге Гамлета с Полонием. См.: *The Tragedy of Julius Caesar: With New and Updated Critical Essays and a Revised Bibliography. Signet Classics Edition.* Edited by William and Barbara Rosen. N. Y.: Penguin Books, Inc., 1998.

«Мы раздражаем царственную тень  
Открытым проявлением насилья.  
Ведь призрак, словно пар, неуязвим,  
И с ним бороться глупо и бесцельно». (Акт I, сцена 1)

Здесь Марцелл гораздо трезвее ученого Горацио, который впал в полнейший мистицизм:

«Я слышал,  
Петух, трубач зари, своею глоткой  
Пронзительною будит ото сна  
Дневного бога. При его сигнале,  
Где б ни блуждал скиталец-дух: в огне,  
На воздухе, на суше или в море,  
Он вмиг спешит домой. И только что  
Мы этому имели подтвержденье». (Акт I, сцена 1)

Марцелл развивает тему символического действия петушиного пения, связывая его с христианским календарем:

«Он стал тускнеть при пенье петуха.  
Поверье есть, что каждый год, зимою,  
Пред праздником Христова рождества,  
Ночь напролет поет дневная птица.  
Тогда, по слухам, духи не шалют,  
Все тихо ночью, не вредят планеты  
И пропадают чары ведьм и фей,  
Так благодатно и священно время». (Акт I, сцена 1)

Горацио наконец признается: «Слышал и я, и тоже частью верю», и эти его слова ничто иное, как подтверждение возможности существования сверхъестественного, которое нельзя объяснить научно-понятийным инструментарием. Вера в призраков в шекспировское время осложнялась ужасом перед мыслью, что за привидением мог скрываться сам Сатана, искушающий человека. Это одна из причин, по которой Гамлет не сразу решается начать мстить за отца, сначала проверяя достоверность рассказа призрака при помощи сцены с «мышеловкой».

Одной из особенностей шекспировской пьесы является так называемая «недосказанность», которая оставляет читателю свободу домыслить происходящие события, приближаясь к разгадке тайны «Гамлета». Так, нам трудно сказать, когда *«товарищи по школе и*

*мечу*» — см. английский текст (Акт I, сцена 5) — приносят Гамлету весть о появлении призрака отца. Очевидно, что он их знал ранее и даже обрадован их визитом, но был ли он близко дружен с Горацио в Виттенберге, не ясно. Однако именно с них он берет клятву молчания об увиденном. На вопрос Гамлета: «Что ж вас из Виттенберга принесло?» — Горацио отвечает: «Милейший принц, расположение к лени». С такой самоуничижительной характеристикой Горацио Гамлет решительно не согласен:

«Ваш враг не отозвался б так о вас,  
И вы мне слуха лучше не терзайте  
Поклепами на самого себя.

Я знаю вас: ничуть вы не ленивец.

Но все же, чем вас встретил Эльсинор?

Пока гостите, мы вас пить научим». (Акт I, сцена 2).

Впрочем, как заметил В. Шнейдер, «хорошим собутыльником для Гамлета, по крайней мере, Горацио не был», да и сам принц не страдал этим недугом, поскольку принц, возмущенный поголовным разгулом датчан во главе с новоиспеченным королем, разродился целой проповедью трезвого образа жизни:

«Король не спит и пляшет до упаду,

И пьет, и бражничает до утра.

И чуть осушит новый кубок с рейнским,

Об этом сообщает гром литавр,

Как о победе!» (Акт I, сцена 4)

И далее:

«К несчастью, да — обычай, и такой,

Который лучше было б уничтожить,

Чем сохранять. Такие кутежи,

Расславленные на восток и запад,

Покрыли нас стыдом в чужих краях.

Там наша кличка — пьяницы и свиньи,

И это отнимает не шутя

Какую-то существенную мелочь

У наших дел, достоинств и заслуг.

Бывает и с отдельным человеком,

Что, например, родимое пятно,

В котором он невинен, ибо, верно,



Родителей себе не выбирал,  
Иль странный склад души, перед которым  
Сдается разум, или недочет  
В манерах, оскорбляющий привычки, —  
Бывает, словом, что пустой изъян,  
В роду ли, свой ли, губит человека  
Во мненье всех, будь доблести его,  
Как милость божья, чисты и несметны.  
А все от этой глупой капли зла,  
И сразу все добро идет насмарку.  
Досадно, ведь». (Акт I, сцена 4)

Студенты, таким образом, готовы восстать против сомнительных национальных традиций ради всеобщего блага.

По воле обстоятельств Горацио становится единственным помощником Гамлета в осуществлении справедливого возмездия. При этом он не просто лоялен или полезен ему, он становится своеобразным двойником принца и даже готов разделить вместе с ним его трагическую участь, но умирающий Гамлет отговаривает его и просит рассказать всем свою печальную историю, сделать преемником королевского трона Фортинбраса. Горацио исполняет свою печальную миссию — становится глашатаем воли Гамлета, а может быть авторской мудрости самого Шекспира:

«Пред всеми на виду, и с возвышенья  
Я всенародно расскажу про все  
Случившееся. Расскажу о страшных,  
Кровавых и безжалостных делах,  
Превратностях, убийствах по ошибке,  
Наказанном двуличье и к концу —  
О кознях пред развязкой, погубивших  
Виновников. Вот что имею я  
Поведать вам». (Акт V, сцена 2)

Гамлету и Горацио противопоставлены лживые и двуличные Розенкранц и Гильденстерн, «сверстники его, со школьных лет», согласившиеся шпионить за Гамлетом в пользу короля и разузнать,

«Какая тайна мучает его  
И нет ли от нее у нас лекарства». (Акт II, сцена 2)

Из слов Королевы можно предположить, что некогда они были хорошими друзьями Гамлета:

«Он часто вспоминал вас, господа.  
Я больше никого не знаю в мире,  
Кому б он был так предан». (Акт II, сцена 2)

Тем более трагична их судьба и печальна измена, приведшая в дальнейшем Розенкранца и Гильденстерна к гибели. Сам Гамлет так отзывается об их действиях в диалоге с матерью:

«Скрепляют грамоты. Два школьных друга,  
По верности не лучше двух гадюк,  
Везут пакет и стелют мне дорогу  
К расставленным сетям. Пускай, пускай.  
Забавно будет, если сам подрывник  
Взлетит на воздух. Я под их подкоп,  
Будь я неладен, вруюсь ярдом глубже  
И их взорву. Ну и переполох,  
Когда подвох наткнется на подвох!» (Акт III, сцена 4).

Конечно, Гамлет может показаться чрезмерно жестоким в столь решительном наказании своих бывших друзей, ведь Розенкранц и Гильденстерн не способны противостоять воли Клавдия; подневольно соглашаясь докладывать о Гамлете, они косвенно признаются в этом принцу, когда тот выпытывает истинную причину их появления в Эльсиноре: «Но только заклинаю вас былой дружбой, любовью, / единомыслием и другими, еще более убедительными доводами: без изворотов со мной. Посылали за вами или нет?» От напора Гамлета и его заклинаний они не смогли отвертеться и признаются, что за ними посылали. Ясно, что они прибывают из заграницы, но откуда — точно нам не известно, может быть, из того же Виттенберга.

В принципе, создается впечатление, что они искренно обеспокоены душевным состоянием Гамлета, стремятся помочь ему и окружить заботой. Гильденстерн с надеждой отвечает королеве:

«Дай Бог, чтоб наше общество полней  
Пошло ему на пользу!» (Акт II, сцена 2).

Всё это было бы справедливо, если бы бывшие друзья Гамлета не работали на его дядю и не докладывали Клавдию о своих беседах с принцем в 1-й сцене III акта. В этих разговорах Гамлет раскрыва-

ется как тонкий мыслитель, рассуждающий над несправедливыми законами бытия. Выражая свои идеи аллегорическим языком, он гораздо более разумен и выдает свое здравомыслие в диалоге с Гильденстерном, предлагая ему прекратить манипулировать им, как если бы он был флейтой, а тот музыкантом:

«Смотрите же, с какою грязью вы меня смешали. Вы собираетесь играть на мне. Вы приписываете себе знание моих клапанов. Вы уверены, что выжмете из меня голос моей тайны. Вы воображаете, будто все мои ноты снизу доверху вам открыты. А эта маленькая вещица нарочно приспособлена для игры, у нее чудный тон, и тем не менее вы не можете заставить ее говорить. Что ж вы думаете, со мной это легче, чем с флейтой? Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя» (Акт III, сцена 3). Во второй сцене четвертого акта на вопросы, куда Гамлет спрятал тело Полония, он открыто грубит Розенкранцу и Гильденстерну. Его недовольство бывшими друзьями перерастает в откровенную вражду, когда принц узнает о том, что они должны стать орудием коварного короля, посылающего их конвоировать Гамлета для казни в Англию. Принц загнан в жесткие рамки. Узнав о том, что его ждет в компании с Розенкранцем и Гильденстерном; он действует наверняка, и хотя эта новость слегка ошеломила гуманиста Горацио («Так Гильденстерн и Розенкранц плывут / Себе на гибель?»), Гамлет так оправдывает свои действия:

«Сами добивались.

Меня не мучит совесть. Их конец —  
Награда за пронырство. Подчиненный  
Не суйся между старшими в момент,  
Когда они друг с другом сводят счеты» (Акт V, сцена 2).

Вполне возможно, что окажись Горацио в ситуации подобной той, в которой оказался Гамлет, ему так же пришлось взять в руки карающий меч, вооружиться деятельной хитростью и смекалкой. Во всяком случае у Гамлета есть все основания, дабы смести с пути все преграды, мешающие ему осуществить возложенную на него миссию:

«Вот и посуди,  
Как я взбешен. Ему, как видишь, мало,  
Что он лишил меня отца, что мать

Покрыл позором, что стоит преградой  
Меж мною и народом. Он решил  
И жизнь мою отнять! Не тут-то было!  
Я сам сотру его с лица земли.  
И правда, разве б не было проклятьем  
Дать этой язве дальше нас губить?» (Акт V, сцена 2).

Томас Стоппард в пьесе «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» изображает их более трагичными персонажами. Его герои пытаются, но не могут справиться с манипуляциями, поступают по воле короля вопреки своим собственным желаниям. Они обречены на подчинение заранее определенной роли, они просто не в состоянии изменить ход событий. Более того, в разговорах между собой они являют философский ум и тонкий юмор подстать гамлетову, а их тяга к познанию и креативность рождает столько поэтических споров, что они поднимаются до интеллектуальных высот датского принца. Из жалких шпионов Стоппарду удалось создать образы ренессансных героев редкого ума и достоинств.

Еще один королевский шпион Полоний, как мы узнаем со слов Гамлета, некогда играл в студенческом театре, причем, по словам самого Полония, «считался хорошим актером» и играл знаковую роль: «Я играл Юлия Цезаря. Меня убивали в Капитолии. Брут убил меня». Как мы знаем, его самого ждет подобная участь:

«Итак, спокойной ночи. А советник,  
Действительно, и присмирел и строг,  
А в жизни был болтливее сорок. —  
Ну, милый мой, пора о вас подумать. —  
Спокойной ночи, матушка». (Акт III, сцена 4).

Когда Полоний говорит о своем актерстве в студенческую бытность, нет сомнений, что Шекспир имеет в виду любительские постановки, в которых охотно участвовали будущие выпускники Оксфорда и Кембриджа. Советы Гамлета актерам странствующего театра, которые посещают Эльсинор, могли быть высказаны Шекспиром ранее во время репетиций<sup>87</sup>. В постановке театра МосГУ это происходит как будто бы во время антракта, когда режиссер ната-

---

<sup>87</sup> Розенкранц упоминает «Геркулеса с его ношей» — символ шекспировского театра «Глобус».

кивает своих актеров–студентов. Гамлет и сам с большим удовольствием сыграл бы роль (впрочем, он и разыгрывает безумие), выступил бы драматургом или режиссером университетского театра, нежели приступил к решению государственных проблем и тем паче выполнил бы тяжелый долг палача. Полоний дает ему высокую оценку, когда Гамлет читает актерам отрывок из неудачной пьесы «Приам и Гекуба»: «Ей-Богу, хорошо, милорд! С хорошей дикцией и чувством меры».

Полоний не только считает себя человеком весьма образованным, но и обладающим хорошим филологическим вкусом. Во всяком случае он берется высказывать свои эстетические соображения, критикуя письма Гамлета к Офелии, написанные ей еще из Виттенберга: «"Небесной, идолу души моей, ненаглядной Офелии". Это плохое выраженье, избитое выраженье: "ненаглядной" — избитое выраженье». (Акт II, сцена 2)

В том же письме влюбленный студент признается своей дорогой Офелии: «О дорогая Офелия, не в ладах я со стихосложением. Вздохать в рифму — не моя слабость». (Акт II, сцена 2). Может, Гамлет и вправду не считает свои наивные стихи шедевром, может, как предположил В. Шнейдер, он кокетничает, но выразить свои чувства в слове все же осмеливается:

«Не верь дневному свету,  
Не верь звезде ночей,  
Не верь, что правда где-то,  
Но верь любви моей». (Акт II, сцена 2)

Полоний — глуповатый и лживый придворный интриган, хотя вроде бы и образован, но образованность, по Шекспиру, еще не есть признак ума и добродетели. Образованность не спасает Розенкранца и Гильденстерна от низости и аморальных поступков.

То же самое можно сказать и о сыне Полония Лаэрте, который, если верить характеристике Озрика, обладает немалыми достоинствами: он «настоящий джентльмен, полный самых законченных достоинств, обаятельный в обращении и прекрасной наружности. Не шутя, если говорить картинно, это справочник и указатель благородства, ибо в нем заключено все, что полагается знать светскому человеку» (Акт V, сцена 2).

К сожалению, Шекспир мало говорит, чем занимается Лаэрт во Франции. Мы можем предположить, что он учится в Парижском университете. Во всяком случае, Полоний, наставляя Рейнальдо, с которым тот передает деньги сыну, а заодно и просит пошпионить за своим отпрыском, говорит: «И музыки уроки / Пускай берет» (Акт II, сцена 2)<sup>88</sup>. Париж совсем не похож на немецкий университетский город Виттенберг. Это светская столица Европы, и эту ее репутацию запечатлел в своем великом творении английский драматург. Давая напутствие Лаэрту, как следует себя вести и одеваться в обществе, Полоний так отзывается о щепетильности парижан: «По платью познается человек, / Во Франции ж на этот счет среди знати / Особенно хороший глаз» (Акт I, сцена 3). Из предупреждений Лаэрта и инструкций Рейнальдо, которые делает заботливый Полоний, мы можем судить о том, какой образ жизни мог вести Лаэрт. Отец готов заподозрить сына в пьянстве, в драках, в ругани, дебоширстве и даже в посещении «засорных домов». Конечно, все это всего на всего подозрения чрезмерно мнительного отца, который судя по всему привык мерить своей мерой не только похождения сына, но и страсть Гамлета к Офелии, да и весь остальной мир, видя во всем проявление человеческих слабостей и пороков. Тем не менее, о бойком характере и фехтовальном мастерстве Лаэрта мы знаем наверняка. Порукой его репутации могут слыть похвала некоего знатного нормандца — превосходного ездока и дворянина Ламонда. Судя по всему, Ламонд — давний знакомый Лаэрта: «Как не знать: алмаз известный, / Цвет всей страны» (Акт IV, сцена 7).

Со слов Ламонда, которые перелагает Клавдий, мы можем предположить, что Лаэрт вхож в высшие круги французской знати, среди которой нет ему равных в бое на рапирах:

«Он говорил — их первые задиры  
Теряют глаз, расчет и быстроту  
При встрече с вами». (Акт IV, сцена 7)

Хитроумный Король уверяет Лаэрта, что этот отзыв пробудил в Гамлете особую зависть, что он «Лишь спал и видел, как бы вас дождаться / И упросить, чтоб вы побились с ним» (Акт IV, сцена 7).

---

<sup>88</sup> В. Шнейдер предположил, что во Франции Лаэрт получает военное образование, этим объясняется его мастерство фехтования. См.: <http://spintongues.msk.ru/shneider-hamlet.html>.

Как признается сам Гамлет, в момент когда от поединка его попытался отговорить Горацио, он действительно постоянно упражнялся, с тех пор как Лаэрт уехал во Францию. И все же, несмотря на желание к самосовершенствованию, противоречия между ними настолько существенны, что очевидность их не вызывает сомнений. Гамлета перед поединком одолевают сомнения, предчувствия, непонятное душевное беспокойство, которое, хотя он и говорит Горацио, что смогло бы смутить только женщину, но не молодого человека, все-таки говорят о его нежелании участвовать в поединке с Лаэртом. Здесь проявляется известный фатализм Гамлета: «Будь что будет!» (Акт V, сцена 2). Лаэрт же, напротив, готов преследовать Гамлета даже в храме («Увижу в церкви — глотку перерву») (Акт IV, сцена 7) и вовсе не чурается воспользоваться низкими уловками, дабы достичь своей цели — поквитаться с Гамлетом за смерть отца и безумие сестры. По-видимому, Шекспир выводит перед нами не только дуэль двух героев с разными понятиями о чести и долге отмщения, но и дуэль двух мировоззрений, разных культурных и университетских традиций.

Можно провести любопытную параллель между студентом Гамлетом и другим «вечным» образом мировой литературы — доктором Фаустом. Так, Бог в «Прологе» смотрит на Фауста со снисхождением: «Кто ищет — вынужден блуждать». Вред, который в попытке познать мир наносит окружающим доктор Фауст, больше, нежели тот, который исходит от недоучившегося студента Гамлета. Фауст сживает со света множество людей, Гамлет случайно убивает Полония, отца своей возлюбленной Офелии, он косвенно повинен в ее безумии и самоубийстве, достаточно хладнокровно отправляет на смерть за предательство однокашников Розенкранца и Гильденстерна; позже яд, предназначенный для него, выпивает королева-мать Гертруда, Лаэрт погибает от укола своим же отравленным клинком, предназначенным для Гамлета; последним Гамлет убивает братоубийцу короля Клавдия. Всего девять человек, включая самого Гамлета, который гибнет, верша отмщение.

Ученый и студент оказываются губительной силой даже в своей далеко ненаучной деятельности. В связи с этим совершенно не случайны сомнения, которые обуревают Гамлетом большую часть пьесы; этого конфликта нет в Фаусте, устремленном к непрерыв-

ному действию. Начав дело мести, Гамлет неуправляем и беспощаден к своим врагам, но временами он не чужд чувства христианского прощения, когда почти готов простить убийцу отца и отказаться от мести. Не случайно свою корону он завещает норвежскому принцу Фортинбрасу, который в свою очередь был вынужден отказаться от мести за отца, но готов предъявить претензии на отобранные отцом Гамлета норвежские земли.

О философском миропонимании Гамлета свидетельствуют его семь глубоко поэтических философских монологов, хитроумные диалоги, в которых он прикидывается безумцем, дурачась выстраивает драматическую постановку пьесы-мышеловки, в которой разыгрывает сцену убийства отца-короля родным братом, переживает свою собственную семейную беду как трагедию вселенского масштаба, создает образ мира, погрязшего в пороке. В отличие от Фауста Гамлет нерешителен, он не спешит пересматривать библейские заповеди, ищет оправдание тому, что навязано ему общественным мнением. Гамлет творит неизбежное зло, он борется с огнем, и на это его толкает долг перед отцом, во всяком случае к этому его обязывал общественный договор того времени. Фауст же свершает зло по своей воле ради всеобщего счастья и собственной забавы.

Все вышеперечисленные примеры приводят нас к пессимистичному выводу, что вмешательство человека в законы природы и ход истории не способно дать благо, обречено на провал, катастрофу. Человеческие амбиции не только постичь природу и явления, но контролировать и изменять их по своему усмотрению осуждены современным искусством.

Видный английский философ и современник Шекспира Ф. Бэкон, одним из первых дал серьезное осмысление научному творчеству. В 1605 г. на английском языке он опубликовал работу «О достоинстве и приумножении наук». В ней отразилось его желание преобразовать современную ему науку, которую он понимал как социальный институт и разграничивал функции науки и религии, причем последней отводилась все меньшая роль в жизни человека. Его позиция по отношению к религии была близка деизму, Бэкон критически относился к схоластике, к аристотелевской классификации наук, выступал против заблуждений и предрассудков, критиковал ренессансную гуманистическую ученость, сметал античные ав-



торитеты, боролся с подменной философией риторикой и филологией, протестовал против «фантастической учености», не опиравшейся на научный опыт, а на рассказы о чудесах, деяниях святых, отшельников, мучениках и др. Для него, и в этом усматривается принципиальное различие с Шекспиром, знание тождественно силе: «Наука распространяется, а вера угасает... мы все стали учеными и перестали быть христианами»<sup>89</sup>. Памятуя медлительность Гамлета, его нерешимость свершить справедливое возмездие, не оправдав свои действия в соответствии с христианской моралью, мы можем сказать, что шекспировское мировоззрение оставалось в рамках христианского духовного опыта. Гамлет ищет подтверждения словам духа отца в действиях, словах и реакции дяди на спектакль «мышеловку» прежде всего, дабы развеять свои подозрения в том, что это дьявол искушает его, желая сбить с истинного пути и толкнуть на несправедливое убийство. Именно поэтому, принц не может отомстить ему, когда застаёт Клавдия одного, молящимся в своих покоях. Ведь убитый во время молитвы грешник все равно отправится на небо, что сулит ему земной рай. Гамлету важно отправить его именно в ад, ведь его отец был отравлен во сне и ушел из жизни без отпущения грехов, обреченным на вечные страдания. После череды свершенных ошибок (случайного убийства Полонии, косвенной вины в безумии, а потом и гибели Офелии) потрясенный Гамлет искренне раскаивается в содеянном и даже способен, как нам кажется, к прощению своих врагов. Но сложившиеся обстоятельства оказываются сильнее его желаний, и ему не суждено победить ветхозаветный закон «зуб за зуб — око за око», переродиться в нового Адама<sup>90</sup>, но даже тогда, когда он принимает вызов Лаэрта, венценосный студент ведет себя крайне сдержанно и убивает своего антагониста Клавдия только тогда, когда узнает, что из-за козней подлеца травится вином мать, и сам он смертельно ранен отравленным клинком. Только став живым мертвецом, Гамлет решается на

---

<sup>89</sup> Руссо Ж.-Ж. Замечания Ж.-Ж. Руссо, гражданина Женевы, по поводу ответа на его Рассуждения // Руссо Ж.-Ж. Педагогические сочинения: В 2 т. М., 1981. Т. 2. С. 55.

<sup>90</sup> См.: Ванновский А. Новые данные о влиянии Шекспира на Пушкина: загадка мести за душу // Пушкинист. Вып. 1. / Сост. Г. Г. Красухин. М.: Современник, 1989. С. 380-402.

кару по отношению к тому, кто явился причиной всех несчастий его семьи и королевства. Все сказанное может служить еще одним аргументом в опровержении предположения, что шекспировские пьесы были написаны не великим драматургом, а Ф. Бэконом<sup>91</sup>. Ну не мог технократ Бэкон с его культом научно-технических изобретений, автор, сочинивший в незаконченной утопии «Новая Атлантида» (1623-24 годы) образ загадочной страны Бенсалем, которой руководит «Соломонов дом», или «Общество для познания истинной природы всех вещей», объединяющее главных мудрецов страны, агрессивных и предприимчивых Атлантов, поощряющих тайный вывоз сведений о достижениях и секретах других стран, создать нравственный характер, подобный наследнику датского престола.

---

<sup>91</sup> Ранее кандидатура Ф. Бэкона на авторство шекспировских пьес опровергалась статистикой его словарного запаса — 8.000 употреблявшихся в его сочинениях слов против 25.000 шекспировских.

## ПРАВЕДНИКИ А. П. ЧЕХОВА: ДОН-КИХОТ ИЛИ ГАМЛЕТ?

А. Б. Тарасов

22 апреля 1901 г. Л. Н. Толстой сделал следующую пометку в своей записной книжке: «Видел во сне тип старика (предвосхищенного Чеховым), пьющего, ругателя, но святого. Ясно понял необходимость теней в типах»<sup>92</sup>. Впоследствии многие исследователи творчества А. П. Чехова как бы вторили этим словам Толстого, отрицая возможность обсуждения темы праведничества применительно к чеховским произведениям. К сожалению, до сих пор распространено мнение, что в художественном мире Чехова «никто не знает настоящей правды». Тем самым как бы ставится под сомнение сама возможность обсуждения праведничества в собственном смысле этого слова (то есть реального воплощения высшей правды человеческого существования) применительно к произведениям Чехова.

Быть может, поэтому о художественных результатах чеховского поиска высшей жизненной правды практически ничего не сказано, а «пьющий, ругатель, но святой» утверждается как принцип подхода писателя к праведничеству. «Это проявление святости, обыденной, житейской неяркой, которая отличает и чеховского Костыля», — читаем, например, в статье Г. А. Бялого<sup>93</sup>. В связи с этим обстоятельством необходимо вспомнить слова самого писателя: «Я верю в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по России там и сям — интеллигенты ли они или мужики — в них сила, хотя их и мало...»<sup>94</sup>. Эти слова постоянно цитируют, но не всегда обращают внимание на их глубинный смысл. Между тем, совершенно очевидно, что речь у Чехова идет не просто о героизме и подвижничестве, а именно о *спасении*, о предотвращении духовного умирания, о реализации возможности строить жизнь согласно высшей правде.

---

<sup>92</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1928–1958. Т. 54. С. 248.

<sup>93</sup> Бялый Г. А. «В овраге» и «Власть тьмы» // Чехов и Лев Толстой. М., 1980. С. 209.

<sup>94</sup> Чехов А. П. Собр. соч.: В 12 т. М., 1964. Т. 12. С. 273–274.

Подобное толкование слов Чехова позволяет избежать одностороннего взгляда на его жизнь и творчество, что, в свою очередь, приводит к пониманию истинных стремлений писателя. Так, например, становится ясным, что молодой Чехов был не простым фельетонистом и острословом, а серьезным мыслителем, которого волновали вопросы смысла жизни, поиска идеала и соответствия ему. Уже в апреле 1879 г. в письме к своему брату Михаилу Чехов советовал прочитать статью И. С. Тургенева «Дон-Кихот и Гамлет», которая на него самого произвела сильное впечатление. Тогда молодой Чехов не видел в окружающей его действительности Дон-Кихотов в тургеневском смысле слова, т. е. самоотверженных альтруистов, верящих в идеал. Но импонировал ему именно этот, дон-кихотовский тип людей. В начале своей активной литературной деятельности Чехов был настроен на серьезные размышления о высшей жизненной правде, о праведниках.

А в статье-некрологе «[Н. М. Пржевальский]» (1888) позиция Чехова становится предельно ясной — писателя волнует проблема праведничества, хотя само слово «праведничество» ни разу не употребляется. Вот как он пишет о путешественниках-подвижниках: «Их идейность, благородное честолюбие, имеющее в основе честь родины и науки, их упорство, никакими лишениями, опасностями и искушениями личного счастья непобедимое стремление к раз намеченной цели, богатство их знаний и трудолюбие... их фанатическая вера в христианскую цивилизацию и в науку делают их в глазах народа подвижниками, олицетворяющими *высшую нравственную силу* (курсив мой. — А. Т.)»<sup>95</sup>. Появление словосочетания «высшая нравственная сила» показывает, что Чехову было важно не просто подвижничество, а то, во имя чего оно совершалось, какое влияние оно оказывало на сердца людей. Писатель чувствовал возможность через подвиг выйти в иное измерение, где царствует высшая правда, не подвластная законам разума и логики. Поэтому не случайно он закончил статью о Пржевальском следующими словами: «Читая его (Пржевальского. — А. Т.) биографию, никто не спросит: зачем? почему? какой тут смысл? Но всякий скажет: он прав» (4, 506).

---

<sup>95</sup> Чехов А.П. Собр. соч.: В 8 т. М., 1970. Т. 4. С. 505. В дальнейшем ссылки на данное издание приводятся в тексте статьи с указанием номера тома и страницы.

В статье-некрологе «[Н. М. Пржевальский]» Чехов обозначил ценность для литературных произведений изображения «людей подвига, веры и ясно осознанной цели» (4, 506), утешающих и облагораживающих других людей. Он указал на их важную воспитательную роль. Почти каждый рассказ или повесть писателя утверждают эту ценность. Недаром один из современных исследователей высказал мнение, что художественный мир Чехова строится на правде и красоте<sup>96</sup>.

Своеобразие художественного осмысления Чеховым представлений о высшей правде обусловлено тем, что в его время и в его среде, по словам И. Виноградова, «новое внерелигиозное сознание эпохи оказывалось перед насущной необходимостью заново обосновать всю систему нравственно-ценностного ориентирования в жизни — ту систему, которую раньше держал «замковый камень» религиозной веры»<sup>97</sup>.

Литературные произведения Чехова в основном посвящены этой проблеме поиска новой системы ориентирования при сознательном, как бы заранее оговоренном отказе от веры в Бога, от Церкви. Как известно, подобный отказ характеризовал жизнь не только его героев, но и самого писателя. Поэтому, согласно справедливому замечанию А. Любомудрова, понимание мистической реальности Церкви отсутствует в мире Чехова<sup>98</sup>. Соответственно, вряд ли Чехов помышлял о типах праведников в православном понимании слова «праведничество». Тем не менее, неуместно воспринимать Чехова как материалиста и атеиста, что делает, к примеру, биограф писателя И. Бердников в книге «Чехов» (серия «ЖЗЛ», М., 1978). Письма Чехова свидетельствуют о признании им высшего начала в жизни, «страха перед Богом». Скорее всего, писатель находился в состоянии того «истинного мудреца», про которого сказал в дневнике за 1897 г. свои знаменитые слова: «Между «есть Бог» и «нет Бога» лежит целое громадное поле, которое проходит с большим тру-

---

<sup>96</sup> См.: Катаев В. Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова. М., 1998. С. 12.

<sup>97</sup> Виноградов И. По живому следу. Духовные искания русской классики. М., 1987. С. 273.

<sup>98</sup> Любомудров А. Церковность как критерий православности явлений культуры // Литературная учеба. 2000. № 5–6.

дом истинный мудрец» (8, 432). В приведенных словах — разгадка чеховской тайны, его художественного видения праведничества.

Чехову было свойственно одновременное или параллельное изображение двух миров — с верой в Бога и без веры в Бога. Апогей несправедности жизни, где «нет Бога» находим в чеховской «Сказке» (1888), впоследствии получившей название «Без заглавия». Рассказ демонстрирует картину всеобщей гибели — развратились не только городские жители, но и монахи-пустынники, сбежавшие в город после вдохновенного рассказа настоятеля о том, как «прекрасно зло» (4, 64). Однако в данном случае нельзя делать вывод о чеховском желании показать несправедность монашеского пути, ведь перед нами настоящая пародия. В рассказе изображен католический средневековый монастырь («орган», «латинские стихи»), а не православная отшельническая обитель V века. Кроме того, с точки зрения духовных традиций монашеского жития, все изображенные Чеховым монахи находились в состоянии «духовной прелести», вели антимонашескую жизнь (гнев и другие страсти, любопытство, оставление монашеского делания и монастыря).

Вера Чехова в науку, в людей подвига и неверие в Бога, в благодатность церковной жизни побуждали его искать гуманистический идеал. В художественных произведениях писателя неоднократно встречается образ праведника-гуманиста. Одним из них является доктор Томсон из «Рассказа старшего садовника» (1894). Жизнь «ученого человека» Томсона питалась исключительно любовью к людям, он любил их как детей, не щадя себя помогал им, и все окружающие, даже разбойники и звери, отвечали ему любовью. Рассказчик Михаил Карлович связывает прощение убийцы «святого» доктора с верой во Христа, но на самом деле Христа нет в рассказе. Жители города, где жил доктор, верили именно в доктора, а убийцу простили из-за неверия в возможность его убийства.

Праведничество без веры в Бога изображено в повести «Моя жизнь» (1896). Главный герой произведения Михаил Полознев старается жить по правде, по справедливости. Однако его стремление к правде оборачивается немирным состоянием духа, постоянным осуждением других людей, отъединением от них, разрушением личной жизни. Отрицательного плана правда проповедуется и подрядчиком Редькой, которого Б. Зайцев метко назвал сектантом: «Тля ест траву,

ржа железо, а лжа — душу». И Мисаил, и Редька усиленно трудятся, пытаясь противостоять «лже», однако Чехов дает понять, что его герои не знают, ради какой правды терпят они скорби и болезни. Логическим завершением подобного типа праведничества является образ Павла Ивановича из рассказа «Гусев». Павел Иванович всех обличает, постоянно злиться, так и не добившись «правды»-справедливости. Свет в этом мрачном рассказе Чехова появляется лишь тогда, когда правда-отрицание уступает место правде-утверждению. На гневные выпады Павла Ивановича Гусев отвечает: «... дурному человеку нигде пощады нет,.. но ежели ты живешь правильно, слушаешься, то какая кому надобность тебя обижать?» (4, 354—355).

Безблагодатность жизни без веры, без Бога — основная тема повести «Скучная история» (1889). По верному замечанию Б. Зайцева, создание подобного произведения свидетельствует о непростом духовном состоянии Чехова. История профессора Николая Степановича, жаждущего общей идеи, иными словами высшей, ничем, даже смертью, не разрушаемой правды жизни, «Бога живого человека» говорит о внутренней неудовлетворенности и жажде истинной веры самого автора.

Казалось бы, Чехов, подобно Гамлету, вопрошал: «Быть или не быть?», иными словами, «есть Бог» или «нет Бога». Очень важно понять, что через своих литературных героев писатель отвечал, а не только вопрошал. В 1886 г. Чехов написал рассказ «Святой ночью», где показал, как прекрасно добро, как удивительны православные богослужения, как чиста монашеская дружба, как сильно смирение послушника Иеронима, не оставившего своего послушания паромщика даже тогда, когда наступил праздник Пасхи и его должны были сменить на посту, как светло творческое вдохновение иеродиакона Николая. В этом рассказе нет и тень чеховской иронии. Из самого текста рассказа вытекает, что перед нами образы праведника, хотя, понятно, Чехов сознательно к этому не стремился.

Другой интересный пример — Липочка из повести «В овраге» (1900). Современный исследователь М. М. Дунаев справедливо отмечает, что ученые-литературоведы как бы «пропустили» это произведение, обращая преимущественное внимание лишь на религиозные сомнения Чехова. На основе анализа повести «В овраге» Дунаев показывает, что у писателя присутствует подлинное утверждение

веры. Опираясь на результаты М. М. Дунаева, можно уверенно утверждать, что Липа — истинная праведница, которую никакие злодеяния, творящиеся в мире, даже все ужасы, пережитые ею в Уклееве, не способны заставить совершить и самый маленький грех. Не скрывает писатель и источник стойкости своей героини — это вера в Бога, это всегдашнее обращение глаз и души к небу. Ночуя вместе с матерью Прасковьей у Цыбукиных, Липа чувствовала, что «как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в Божьем мире правда есть и будет, такая же чистая и прекрасная...» (6, 408).

О том, что герои Чехова не только *знают*, но и *чувствуют*, *живут настоящей правдой*, свидетельствует текст одного из шедевров Чехова — рассказ «Студент». Именно про крестные страдания Христа и про Его покаявшегося ученика, апостола Петра, сказано в этом произведении, что «*правда и красота*, направлявшие человеческую жизнь там, в саду первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, *всегда* составляли *главное* в человеческой жизни и вообще на земле» (5, 345).

В тексте рассказа «Студент» нельзя найти ни одного опровержения или сомнения в справедливости этих слов, т. е. они созвучны не только герою, но и автору произведения. Правда и красота Христа преображают студента и его слушательниц, открывают глубокую радость жизни и укрепляют веру в высшее счастье, доступное всем посреди страданий и невзгод.

Наконец, повесть «Дуэль» (1891) дает прекрасный образ того, как в художественном мире Чехова сосуществуют правдоискательство без веры в Бога и жизнь по правде, в Боге. Главный герой повести Лаевский, обобщая свой и чужой опыт, размышляет: «В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...» (4, 479). Чехов показывает, что таким образом невозможно стать праведником. Лаевский недалеко ушел от Николая Степановича из «Скучной истории». «Бога у него нет» (4, 460), — так характеризует писатель своего героя. Лаевский, подобно профессору, «духовной жаждою томим», хочет молиться «кому-нибудь» или «чему-нибудь», даже грозе. Но веры в Бога нет, нет и преображения героя, несмотря на то, что после дуэли Лаевский сильно изменился, женился, стал рабо-



татъ. Он повторяет всего лишь вывод своего противника фон Корена: «Никто не знает настоящей правды» (4, 479), он по-прежнему не может сориентироваться в мире и теряется, слабеет душой перед окружающими людьми. Следовательно, Лаевского нельзя признать «спасшимся христианином», как это делают некоторые исследователи Чехова<sup>99</sup>. И в той же повести «Дуэль» совершается настоящий прорыв в сферу глубокой веры. Дьякон рассказывает зоологу фон Корену про своего дядю-«попа», который, отправляясь на молебен о ниспослании дождя, брал с собою зонт. «Вера горами двигает», — утверждает дьякон, и «какой-нибудь слабенький старец святым духом пролепечет одно только слово... и в Европе камня на камне не останется» (4, 457). Всегда находчивый зоолог не смог ничего по существу возразить на простую и серьезную речь дьякона. Гимн вере в Бога и силе основанной на ней святости оказался недостижимым и для чеховской иронии.

Таким образом, Чехов показывает трудность, практически невозможность для человека сориентироваться в жизни без Бога, без веры. Писатель через литературные произведения дает понять, что нельзя найти «настоящую правду», но нельзя ее найти не вообще, в принципе, а именно в той системе жизненного ориентирования, из которой исключен «Бог живого человека». Чехов знал эту правду, о ней вдохновенно и откровенно делился с читателями в связи со смертью Пржевальского. Эта правда вывела его из тяжелого внутреннего кризиса 1889 г. и словно Дон-Кихота подвела к решению отправиться на остров Сахалин. Внутренняя работа Чехова над собой производила сильное впечатление на окружающих. Так, К. И. Чуковский утверждал, что А. П. Чехов казался современникам «мерилом вещей», а его книги — «единственной правдой обо всем, что творилось вокруг»<sup>100</sup>. Но Чехов, разумеется, был далек от такого представления о самом себе. Он в открытых, честных поисках стремился к абсолютной, высшей правде, минуя множество относительных «правд», которыми удовлетворялись его современники. В этом заключается подлинная суть творчества Чехова.

---

<sup>99</sup> См.: Зайцев Б. Чехов // Зайцев Б. Далекое. М., 1991. С. 330; Катаев В. Б. Эволюция и чудо в мире Чехова (повесть «Дуэль») // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997. С. 54.

<sup>100</sup> Чуковский К. И. Собр. соч. М., 1967. Т. 5. С. 593–594.

## ХРИСТИАНСКИЕ МОТИВЫ В «ГАМЛЕТЕ» УИЛЬЯМА ШЕКСПИРА

*Б. Н. Гайдин*

Трагедии «Гамлет» суждено было стать широким полем для интерпретаций и размышлений. А.-В. Шлегель сравнивал пьесу с иррациональным уравнением, в котором некое неизвестное невозможно выразить абсолютно точно. Множество трактовок проблемы «Гамлета», по мнению Пинского, «не продолжая, не уточняя друг друга, кардинально различаются как по «абсолютной величине», так и по «знаку» — положительному или (гораздо реже) отрицательному для репутации героя»<sup>101</sup>.

Хорошо известен факт, что Шекспир использовал историческое событие убийства датского короля своим братом. Но в том и состояла гениальность драматурга, что из обыкновенного, банального случая он смог развить потрясающую по своему философско-эстетическому содержанию драму, а из простого героя мстителя — волнующую умы миллионов зрителей и читателей трагическую личность. Поэтому не удивительно, что в критике, посвященной «Гамлету», по словам Аникста, «отразилась борьба почти всех течений общественно-философской и эстетической мысли, начиная с XVII века и по наше время»<sup>102</sup>.

Попытаемся дать свою оценку проблеме Гамлета, следуя примеру русской религиозной философской школы. При всей кажущейся традиционности христианской интерпретации в ней, на наш взгляд, непременно будет присутствовать некая научная новизна. Особенно, принимая во внимание односторонность и условность западных трактовок, которые, начиная с XX века, вслед за Ницше, пытаются доказать, что Бог умер.

По нашему мнению, русское философствование может стать почвой для новой научной трактовки проблемы Гамлета, ибо является оригинальным философским течением. Русская философия развивалась иначе, чем в Европе. В. Аксючиц утверждал, что «европей-

---

<sup>101</sup> Пинский Л. Е. Шекспир. М., 1971. С. 139.

<sup>102</sup> Аникст А. А. Послесловие к «Гамлету» // Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 6. С. 588.

ская литература родилась из теологической и философской традиции в процессе секуляризации христианской средневековой культуры. Русская литература, напротив, предварила и зародила оригинальную русскую философию, придав ей художественную интуицию и религиозный пафос»<sup>103</sup>. Известный философ Ильин замечал: «Русский мыслитель поднимается до истинных высот как мыслитель, созерцающий сердцем». (Ильин, 1993) В своих поисках и размышлениях русские мыслители обратились к традиции святоотеческого богословия»<sup>104</sup>. Ф. М. Достоевский по этому поводу писал: « У нас есть великая школа богословия, это наша обедня, открытая для всех»<sup>105</sup>.

Таким образом, мы попытаемся объяснить поведение Гамлета с точки зрения христианской морали и христианского представления о праве на суд, взгляда на добро и зло.

Многочисленные попытки интерпретировать внутренние противоречия Гамлета с точки зрения тех исторических реалий и понятия о юридическом праве, которые существовали в шекспировской Англии, на наш взгляд, оказываются неспособными объяснить многие сцены, когда Гамлет руководствуется чем-то большим, чем историческая практика и обычаи в установлении справедливости. Ведь, по сути дела, медлительность и нерешительность Гамлета можно объяснить его отношением к Богу и божественному праву судить ему подобных. Для Гамлета переход от размышления к действию — это воистину духовный опыт. Ведь неслучайно, он видит в образе призрака искушение дьявола, который призывает к мщению, а не потустороннюю связь с отцом.

Разобравшись в ситуации, Гамлет хочет отомстить Клавдию, человеку, убившему его отца и занявшему трон посредством женьбы на его матери. Казалось бы, у него есть все основания совершить акт возмездия. Но, по словам Ванновского, «закон мести, о котором идет речь, отличается от всех представлений мести тем, что в центре его стоит исключительный интерес мстителя к судьбе

---

<sup>103</sup> Аксютин В. Становление русской философии // Интернет-журнал Сретенского монастыря // <http://www.pravoslavie.ru/jurnal/030915103201>

<sup>104</sup> Там же.

<sup>105</sup> Цит. по: Там же.

души своего врага»<sup>106</sup>. Более того, желание выполнить свой сыновний долг приводит к полному изменению «самой природы мести». «Вся энергия мстителя уходит не на внешнюю борьбу с врагом, а на решение глубочайших этических и религиозно-философских проблем»<sup>107</sup>.

Гамлет боится совершить ошибку: стоит немного преувеличить количество зла в душе врага и она попадает на небеса, «ибо самая малейшая крупинка добра, оставшаяся не замеченной может легко склонить весы небесного правосудия»<sup>108</sup>. Но постепенно герой настолько увлекается и поражается «картиной души человеческой», вечным полем битвы добра и зла, что хочет «помочь семени добра, которое живет даже в душе самого страшного преступника, вырасти в могучее дерево; иначе говоря, спасти его душу»<sup>109</sup>. Таким образом, Гамлет переживает момент переоценки ценностей, история которых насчитывает не дно тысячелетие.

С. Н. Булгаков в своем труде «Свет невечерний. Созерцание и умозрения» писал: «В совести своей необманной и нелицеприятной, столь загадочно свободной от естественного человеческого себялюбия человек ощущает, что некто совесть совершает вместе с ним его дела, творит суд свой, всегда его видит»<sup>110</sup>. Гамлет постепенно открывает для себя то, что можно было назвать новым способом мести, при котором не нужно ждать того часа, когда душа Клавдия окончательно погрязнет в лоне греха. Необходимо лишь разбудить спящее чувство совести и тогда ад возникнет в душе преступника. Тем самым Гамлет выполняет свой долг как сын и «спасает душу врага, уменьшает количество зла на земле»<sup>111</sup>.

«В этой диалектике мести», по словам того же Ванновского, «в этом превращении героя из мстителя за кровь в мстителя за душу, и из мстителя за душу в спасителя душ и заключается тайный закон эволюции человеческого духа, затерявшийся со времен Христа

---

<sup>106</sup> Ванновский А. Новые данные о влиянии Шекспира на Пушкина // Пушкинист. Вып. 1. М., 1989. С. 387.

<sup>107</sup> Там же. С. 388.

<sup>108</sup> Там же.

<sup>109</sup> Там же.

<sup>110</sup> Булгаков С. Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения // Булгаков С. Н. Первообраз и образ: Сочинения: В 2 т. СПб., 1999. Т. 1. С. 61.

<sup>111</sup> Ванновский А. Указ. соч. С. 388.

и вновь открытый Шекспиром»<sup>112</sup>. Гамлет, двигаясь от ветхозаветного "око за око, зуб за зуб», достигает новой вершины человеческого сознания — Евангельской заповеди, провозглашающей любовь к врагам. А «делание заповедей», по выражению С. Н. Булгакова, «становится путем к Богу, а вместе с тем и возможностью религиозного преткновения для человека»<sup>113</sup>.

По нашему мнению, поединок Лаэрта и Гамлета является символом борьбы между мстителем за кровь и мстителем за жизнь, Старым и Новым Адамом.

Почему же Гамлет, в конце концов, убивает Клавдия? Мы склонны полагать, что Шекспир мог вложить в подобную развязку мысль, которую можно выразить, пользуясь словами С. Булгакова о Христе: «Ему надо было приобщиться Ветхого Адама, пройти путь земной жизни и разделить ее тяготы и последнюю судьбу»<sup>114</sup>.

Несмотря на то, что параллель Гамлет-Христос может показаться не совсем убедительной, (вопрос: «мог ли Христос убить?» отпадает сам собой), но с другой стороны, вполне можно предположить, на наш взгляд, что Шекспир попытался изобразить путь духовного роста молодого человека. Ведь лишь «приняв в себе всего Адама, сделавшись поистине человеком, приняв все искушения и сам, будучи искушен всем, мог Христос сделаться Новым Адамом»<sup>115</sup>. На этом потенциал христианской интерпретации проблемы «Гамлета» не исчерпывается, и что в будущем необходимо провести более детальное исследование христианских мотивов трагедии У. Шекспира.

---

<sup>112</sup> Там же. С. 389.

<sup>113</sup> Булгаков С. Н. Указ. соч. С. 61.

<sup>114</sup> Там же. С. 299.

<sup>115</sup> Там же.

## РАЗМЫШЛЕНИЯ И МНЕНИЯ СТУДЕНТОВ О «ГАМЛЕТЕ»

### ОБРАЗ ГЕРТРУДЫ

*Мария Волохова*

О человеке, как впрочем и о литературном герое, судить можно либо по его собственным словам, либо по отзывам о нем других. С первых страниц трагедии мы пока не можем составить о Гертруде какого бы то ни было мнения, так как она попросту не появляется в повествовании. Лишь косвенно ее образ затронут во второй сцене первого акта. Первое, что мы узнаем о ней, так это то, что она недавно похоронила мужа. Что впрочем не мешает ей спустя весьма недолгий срок выходить замуж за его брата. Лучше всего нам об этом повествует Гамлет в своем проникновенном обвиняющем монологе:

Что поминать! Она к нему влеклась,  
Как будто голод рос от утоленья.  
И что ж, чрез месяц... Лучше не вникать!  
О женщины, вам имя — вероломство!  
Нет месяца! И целы башмаки,  
В которых шла в слезах, как Ниобея,  
За отчим гробом. И она, она, —  
О боже, зверь, лишенный разуменья,  
Томился б дольше, — замужем — за кем:  
За дядею, который схож с покойным,  
Как я с Гераклом. В месяц с небольшим!  
Еще от соли лицемерных слез  
У ней на веках краснота не спала,  
И замужем! С такою быстротой  
Нырять под простыню кровосмешенья!

Читатели должны быть в негодовании! Но что интересно: сам убитый король, вернее его призрак, что в сущности одно и то же

здесь, не обвиняет жену, не клеймит ее позором. Скорее, он зол на брата, вероломно отнявшего у него все разом: жизнь, корону и жену. Про Гертруду он упоминает лишь то, что:

...Судья ей бог

И совести глубокие уколы.

Сложно не подивиться такому благородству старого короля, но мнение читателя о коварной предательнице не меняется.

Тем не менее в следующем акте королева предстает перед нами слегка в другом образе — образе заботливой матери. Она вроде бы искренне волнуется о помешательстве сына, так трогательно просит его друзей разузнать, что же приключилось с Гамлетом. Но, например, лично у меня это не вызвало особого доверия к ее персоне, все же первое впечатление пересилило. Далее я убедилась в своей правоте: судя по ее же собственным словам, она прекрасно сознает причину сыновнего срыва:

...Причина, к сожалению, одна:

Смерть короля и спешность нашей свадьбы.

Но при этом она не стремится устранить хотя бы одну причину Гамлета расстройств — свадьбу с Клавдием (понятно, что первого уже никак не изменить). Так что сын сыном, а все же забота о собственном благополучии заботит Гертруду куда больше. И это как нельзя лучше подтверждается тем, как легко она согласилась с версией Полония: что Гамлет тронулся умом от неразделенной любви. Конечно, так ведь много проще — не надо терзаться угрызениями совести (если она вообще знала что это такое) и чувством вины перед сыном.

Такое впечатление о королеве поддерживается в нас и дальше. Например, когда находясь якобы в безумии, Гамлет продолжает издеваться над слишком поспешной свадьбой Гертруды с Клавдием: «Взгляните, какой радостный вид у моей матери, а всего два часа, как умер мой отец. ... Как? Так много? Ну тогда к дьяволу траур. Буду ходить в соболях. Силы небесные! Умер назад два месяца, и все еще не забыт!» Здесь явно просматривается злая сатира, ехидная ирония по отношению к матери.

По ходу развития действия пьесы мы видим, что Гамлет, а следовательно и мы, были правы в отношении Гертруды. Слушая речь королевы в пьесе, которая клянется мужу в верности и обличает

тех, кто вступает в брак второй раз из корысти, Гертруда лишь подмечает, что «леди слишком много обещает».

И по ходу повествования мы еще не раз убеждаемся в правильности первого впечатления. Например, диалог Гамлета с матерью, когда он бросает ей в лицо обвинения, причем говорит с нею грубо и дерзко (впрочем, как она того и заслуживает). Гертруда же в ответ не пытается оправдаться, она лишь все время просит сына остановиться и пощадить. Ну еще бы — правду о себе слышать редко кому нравится.

Единственный, по моему мнению, благородный поступок Гертруды — это ее смерть. Правда, это, к сожалению, была не ее инициатива, а скорее ошибка..

Как бы то ни было, мой итог к теме «Образ Гертруды» таков: лживая, двуличная, лицемерная баба.

## **КТО ГАМЛЕТ— БОРЕЦ ЗА ВЛАСТЬ ИЛИ БОРЕЦ СО ЗЛОМ?**

*Карина Борисова*

Трагедия Вильяма Шекспира «Гамлет, принц Датский» — наиболее знаменитая из пьес драматурга. В ней Шекспир поставил философские вопросы, ответы на которые люди ищут до сих пор. Взгляды человечества на мировой порядок, проблема добра и зла, жизни и смерти, затронутые в трагедии, являются вечной темой для размышления.

Принц Гамлет — человек сильных страстей и высокого интеллекта. Это герой эпохи Возрождения, когда передовые умы стремились восстановить духовные идеалы древних римлян и греков, утраченные за мрачный период средневековья. Человек представлялся венцом творения, обладающим огромными возможностями.

Будучи наследником короля, Гамлет жил счастливо. Он был любим своими родителями, у него была любимая девушка, отвечавшая ему взаимностью, имел хороших друзей, увлекался науками, поэзией, театром. Гамлету было суждено стать правителем своего народа. Но вдруг все стало рушиться. В расцвете сил умер отец.



Мать, так любившая отца, не выдержав срока траура, вышла замуж за брата покойного и поделила с ним трон. И, наконец, Гамлет узнал, что отца убил собственный брат, чтобы завладеть короной и королевой.

Гамлет испытал сильнейшее потрясение. Это потрясение пошатнуло его веру в людей. Зло, царящее в мире, стало причиной его душевного разлада.

«Распалась связь времен». Зло вступило в его мир и разрушило гармонию жизни. До этого Гамлет жил с верой и надеждой. Он был честен и искренен и, вероятно, предполагал то же в людях. Восприняв предательство болезненно остро, Гамлет не мог приспособиться к миру зла и лицемерия.

Погружаясь в свои раздумья, Гамлет размышлял о смысле бытия. Его мучает порочность мира, в котором он живет, лживость, корысть и жестокость близких ему людей. Покориться этой жизни и терпеть ее, или лучше умереть? «Быть или не быть?», размышляет Гамлет в своем знаменитом монологе. Но неизвестно, лучше ли там, за чертой жизни?

Трагедия Гамлета нравственная. Он страдает за грехи человеческие, но не за утерянный трон. Он борется в одиночку. Его, человека высоконравственного и умного, терзает то, что нарушен мировой закон бытия: зло проникло в мир и нарушило его целостность. Гамлет чувствует, что он должен отомстить, восстановить справедливость. Он поклялся убить короля, погубившего его отца.

Но мучимый философскими размышлениями, Гамлет медлит с мстью. Сильный и мужественный Гамлет, охваченный жадой мести, в то же время чувствует неуверенность, выступая в роли карающего судьбы. Возможно, как человек мыслящий, он понимает, что карать — это миссия Бога. Для человека же она губительна. Колебание Гамлета вызвано также внутренним потрясением от «моря бедствий». Он сомневается и в то же время упрекает себя за бездействие. Гамлет не в ладу с собой. Слишком тяжело бремя нерешенных вопросов. Он не может терпеть зло, но и не знает, как бороться с ним. Чтобы скрыть свое смятение, он притворился безумным.

В конечном итоге Гамлет на пути к мести становится причиной нескольких смертей. Он косвенно виновен в смерти Офелии. Переживая измену матери, Гамлет отверг любящую его Офелию,

причиняя ей страдания. Он ненамеренно убивает ее отца. Гамлет отправляет на верную смерть своих друзей Розенкранца и Гильденстерна, убивает Лаэрта, брата Офелии, и, наконец, убивает короля.

Таким образом, преследуя благородную цель, Гамлет сам творит зло.

После того, как мщение свершилось, Гамлет гибнет. И гибель его неизбежна. Душевная мука и скорбь, с которыми он смотрел на мир, отвратили его от жизни, где нет добра и любви.

Гамлет умирает, сломленный под бременем неразрешенных вопросов.

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |    |
|---|----|
| <i>Луков Вл. А.</i> Шекспиризация (К теории и истории принципов-процессов).....                   | 3  |
| <i>Луков Вл. А.</i> Загадка Гамлета .....   | 21 |
| <i>Луков Вал. А.</i> Тезаурус Гамлета .....   | 27 |
| <i>Захаров Н. В.</i> Гамлет и Горацио — два портрета студентов Виттенбергского университета ..... | 36 |
| <i>Тарасов А. Б.</i> Праведники А. П. Чехова: Дон-Кихот или Гамлет? .....                         | 58 |
| <i>Гайдин Б. Н.</i> Христианские мотивы в «Гамлете» Уильяма Шекспира .....                        | 65 |
| <br><i>Размышления и мнения студентов о «Гамлете»</i>   |    |
| <i>Волохова М.</i> Образ Гертруды .....   | 69 |
| <i>Борисова К.</i> Кто Гамлет — борец за власть или борец со злом?.....                           | 71 |

---

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 23.04.2005 г.    Формат 60 x 84 1/16    Усл. п. л. 4,7

Тираж 100 экз.

Заказ №

Адрес: 111395 Москва, ул. Юности, 5/1