

ШЕКСПИРОВСКИЕ

ШТУДИИ IV

**ГАМЛЕТ КАК ВЕЧНЫЙ ОБРАЗ
РУССКОЙ И МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**



МОСКОВСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
Институт фундаментальных и прикладных исследований
Центр теории и истории культуры
МЕЖДУНАРОДНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК (IAS)
Отделение гуманитарных наук Русской секции

ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ IV

Вл. А. Луков

Н. В. Захаров

Б. Н. Гайдин

**ГАМЛЕТ КАК ВЕЧНЫЙ ОБРАЗ РУССКОЙ И МИРОВОЙ
КУЛЬТУРЫ**

Монография

Для обсуждения на научном семинаре

23 апреля 2007 года

Москва

Издательство Московского гуманитарного университета

2010

ББК 84 (4Вел)

Ш41

Ш41 Шекспировские штудии IV: Луков Вл. А., Захаров Н. В., Гайдин Б. Н. Гамлет как вечный образ русской и мировой культуры : Монография. Для обсуждения на научном семинаре 23 апреля 2007 года / Отв. ред. Вал. А. Луков; Моск. гуманит. ун-т. Ин-т фундамент. и прикл. исследований. Изд. 2-е, испр. (электронное). — М. : Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2010. — 87 с.

В монографию, представленную для обсуждения на научном семинаре, включены промежуточные результаты исследования, проводимого в МосГУ в рамках проекта **«Принц Датский»: Гамлет как вечный образ русской и мировой культуры** (РГНФ, 07-04-93805 а/К). Работа содержит сравнительный анализ изучения шекспировского образа Гамлета как вечного образа мировой культуры, отразившегося в русской и западноевропейской литературах, процесса шекспиризации в западной эстетической мысли и формирования шекспиризма в русской культуре.

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

*Ответственный редактор выпуска:
доктор философских наук, профессор,
заслуженный деятель науки Российской Федерации,
академик МАН (IAS) Вал. А. Луков*

*Рецензенты:
доктор филологических наук А. Б. Тарасов,
доктор филологических наук В. П. Трыков*

© Луков Вл. А., Захаров Н. В., Гайдин Б. Н., 2007.

© Московский гуманитарный университет, 2010.

ВВЕДЕНИЕ

Гамлет давно признан вечным образом мировой культуры. В галерее вечных образов принц Датский занимает одно из самых видных мест. Несмотря на то, что понятие «вечные образы» получило широкое использование в философской и эстетической критике, оно недостаточно четко определено. Вкладом в теорию вечных образов может стать рассмотрение различных аспектов образа Гамлета в трагедии У. Шекспира, его интерпретаций в западной и русской культурных традициях, его роли в становлении такого феномена отечественной культуры, как «русский Шекспир».

Трагедия «Гамлет» стала не только самой близкой для русского читателя, литературных и театральных критиков, актеров и режиссеров, но приобрела значение текстопорождающего художественного произведения, а само имя принца стало нарицательным. Вечный образ сомневающегося Гамлета вдохновил целую вереницу русских писателей, которые, так или иначе, использовали черты его характера в своих литературных произведениях и типах. Гамлет интересовал А. С. Пушкина, будоражил воображение М. Ю. Лермонтова. Выдающуюся роль в русской культуре, в становлении русского самосознания сыграли работы В. Г. Белинского. В известной степени «гамлетизмом» вдохновлялся Ф. М. Достоевский, особый взгляд выразился в оппозиции «Гамлет и Дон Кихот», выдвинутой И. С. Тургеневым, позже получившей в русском са-

мосознании статус культурной константы¹. Шекспировский «Гамлет» стал не только самой популярной зарубежной пьесой на русской сцене, но и наиболее часто переводимым произведением, способствовавшим становлению русской переводческой школы. (П. А. Вяземский, А. А. Григорьев, А. Н. Плещеев, А. А. Фет, А. А. Блок, Ф. К. Сологуб, А. А. Ахматова, Н. С. Гумилев, О. Э. Мандельштам, М. И. Цветаева, В. Г. Шершеневич, Б. Л. Пастернак, В. В. Набоков, Н. А. Павлович, П. Г. Антокольский, Б. Ю. Поплавский, Д. С. Самойлов, Т. А. Жирмунская, В. С. Высоцкий, Ю. П. Мориц, В. Э. Рецептер и многие другие испытали влияние этого образа шекспировской трагедии.). Принц Датский не оставлял равнодушными членов царской семьи, трагедию Шекспира переводит великий князь Константин Константинович Романов.

Образ Гамлета был осмыслен в мировой культуре как в художественной форме («Ученические годы Вильгельма Мейстера» И. В. Гёте, «Черный принц» А. Мёрдок, «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда, «Гамлет» П. А. Антокольского и мн. др.), так и в научных исследованиях (Г. Гервинус, Г. Брандес, Е. К. Чемберс, Л. С. Выготский, М. М. Морозов, А. А. Смирнов, Л. Е. Пинский, А. А. Аникст, Б. И. Пуришев, И. Е. Верцман, М. П. Алексеев, Ю. Д. Левин, И. О. Шайтанов, А. В. Бартошевич, И. С. Приходько и мн. др.).

¹ О понятии «константа» см.: Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / 3-е изд., испр. и доп. М., 2004.

«ПРИНЦ ДАТСКИЙ»: ГАМЛЕТ КАК ВЕЧНЫЙ ОБРАЗ²

Вечные образы — термин литературоведения, искусствоведения, истории культуры, охватывающий переходящие из произведения в произведение художественные образы — инвариантный арсенал литературного дискурса. Можно выделить ряд свойств вечных образов (обычно встречающихся вместе):

- содержательная емкость, неисчерпаемость смыслов;
- высокая художественная, духовная ценность;
- способность преодолевать границы эпох и национальных культур, общепонятность, непреходящая актуальность;
- поливалентность — повышенная способность соединяться с другими системами образов, участвовать в различных сюжетах, вписываться в изменяющуюся обстановку, не теряя свою идентичность;
- переводимость на языки других искусств, а также языки философии, науки и т. д.;
- широкая распространенность.

Вечные образы включены в многочисленные социальные практики, в том числе далекие от художественного творчества. Обычно вечные образы выступают как знак, символ, мифологема (т. е. свернутый сюжет, миф). В их качестве могут выступать образы-вещи, образы-символы (крест как символ страдания и веры, якорь как символ надежды, сердце как символ

² В написании данного раздела принимал участие Вал. А. Луков.

любви, символы из сказаний о короле Артуре: круглый стол, чаша святого Грааля), образы хронотопа — пространства и времени (всемирный потоп, Страшный суд, Содом и Гоморра, Иерусалим, Олимп, Парнас, Рим, Атлантида, платоновская пещера и мн. др.). Но основными остаются образы-персонажи.

Источниками вечных образов стали исторические лица (Александр Македонский, Юлий Цезарь, Клеопатра, Карл Великий, Жанна д'Арк, Шекспир, Наполеон и др.), персонажи Библии (Адам, Ева, Змей, Ной, Моисей, Иисус Христос, апостолы, Понтий Пилат и др.), античных мифов (Зевс — Юпитер, Аполлон, музы, Прометей, Елена Прекрасная, Одиссей, Медея, Федра, Эдип, Нарцисс и др.), сказаний других народов (Осирис, Будда, Синдбад-мореход, Ходжа Насреддин, Зигфрид, Роланд, баба Яга, Илья-Муромец и др.), литературных сказок (*Перро*: Золушка; *Андерсен*: Снежная королева; *Киплинг*: Маугли), романов (*Сервантес*: Дон Кихот, Санчо Панса, Дульсинея Тобосская; *Дефо*: Робинзон Крузо; *Свифт*: Гулливер; *Гюго*: Квазимодо; *Уайльд*: Дориан Грей), новелл (*Мериме*: Кармен), поэм и стихотворений (*Данте*: Беатриче; *Петрарка*: Лаура; *Гёте*: Фауст, Мефистофель, Маргарита; *Байрон*: Чайльд Гарольд), драматических произведений (*Шекспир*: Ромео и Джульетта, Гамлет, Отелло, король Лир, Макбет, Фальстаф; *Тирсо де Молина*: Дон Жуан; *Мольер*: Тартюф; *Бомарше*: Фигаро).

Примеры использования вечных образов разными авторами пронизывают всю мировую литературу и другие искусства

ва: Прометей (Эсхил, Боккаччо, Кальдерон, Вольтер, Гёте, Байрон, Шелли, Жид, Кафка, Вяч. Иванов и др., в живописи Тициан, Рубенс и др.), Дон Жуан (Тирсо де Молина, Мольер, Гольдони, Гофман, Байрон, Бальзак, Дюма, Мериме, Пушкин, А. К. Толстой, Бодлер, Ростан, А. Блок, Леся Украинка, Фриш, Алешин и мн. др., опера Моцарта), Дон Кихот (Сервантес, Авельянеда, Филдинг, очерк Тургенева, балет Минкуса, фильм Козинцева и др.).

Нередко вечные образы выступают как парные (Адам и Ева, Каин и Авель, Орест и Пилад, Беатриче и Данте, Ромео и Джульетта, Отелло и Дездемона или Отелло и Яго, Лейла и Меджнун, Дон Кихот и Санчо Панса, Фауст и Мефистофель и т. д.) или влекут за собой фрагменты сюжета (распятие Иисуса, борьба Дон Кихота с ветряными мельницами, преображение Золушки).

Вечные образы становятся особо актуальными в условиях бурного развития постмодернистской интертекстуальности, расширившей использование текстов и персонажей писателей прошлых эпох в современной литературе. Есть ряд значительных работ, посвященных вечным образам мировой культуры, но не разработана их теория³. Новые достижения в гуманитарном знании (тезаурусный подход, социология литературы) соз-

³ См.: Нусинов И. М. Вековые образы. М., 1937; Его же. История литературного героя. М., 1958; Шпенглер О. Закат Европы: В 2 т. М., 1998; Зиновьева А. Ю. Вечные образы // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001; Literary uses of typology from the late Middle Ages to the present. Princeton, 1977; Watt J. Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Cambridge, 1996; и др.

дают перспективы решения проблем теории вечных образов, с которой смыкаются столь же мало разработанные области вечных тем, идей, сюжетов, жанров в литературе⁴. Данные проблемы интересны не только для узких специалистов в области филологии, но и для широкого читателя, что формирует базу для создания научно-популярных работ.

Источниками сюжета для «Гамлета» Шекспира послужили «Трагические истории» француза Бельфоре и, видимо, недошедшая до нас пьеса (возможно, Кида), в свою очередь восходящие к тексту датского летописца Саксона Грамматика (ок. 1200). 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

⁴ См.: Луковы Вал. и Вл. Концепция курса «Мировая культура»: тезаурологический подход // Педагогическое образование. 1992. № 5. С. 8–14; Луков Вл. А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., 2003; Вершинин И. В. Предромантические тенденции в английской поэзии XVIII века и «поэтизация» культуры. Самара, 2003; Кузнецова Т. Ф. Формирование массовой литературы и ее социокультурная специфика // Массовая культура. М., 2004; Луков Вал. А., Луков Вл. А. Тезаурусный подход в гуманитарных науках // Знание. Понимание. Умение. 2004. № 1. С. 93–100; Луков М. В. Литература и телевидение (тезаурусный анализ в компаративистике) // Компаративистика: Современная теория и практика: Международная конференция и XIV Съезд англистов (13–15 сентября 2004 г.): В 2 т. Самара, 2004. Т. 2. С. 15–18; Есин С. Н. Писатель в теории литературы: проблема самоидентификации: Дис... канд. филол. н. М., 2005; Захаров Н. В. Шекспировский тезаурус Пушкина // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. вып. 1 / Под. общ. ред. проф. Вл. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2005. С. 17–24; он же. Английский язык в тезаурусе Пушкина // Тезаурусный анализ мировой культуры: Сб. науч. трудов. Вып. 3 / Под. общ. ред. проф. Вл. А. Луков. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2006. С. 32–50; его же. Шекспировский тезаурус в творчестве Пушкина // Вестник Международной академии наук (Русская секция). 2006. № 1. С. 75–77; и др.

и слова, синтетическая связь с ранними и поздними произведениями Шекспира).

Гамлет — одна из самых загадочных фигур мировой литературы. 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. И. В. Гёте видел причину этого парадокса в силе интеллекта и слабости воли Гамлета. Напротив, кинорежиссер Г. Козинцев подчеркнул в Гамлете активное начало, увидел в нем непрерывно действующего героя. Одну из самых оригинальных точек зрения высказал выдающийся психолог Л. С. Выготский в «Психологии искусства» (1925). По-новому поняв критику Шекспира в статье Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме», 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.

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 душил Дездемону, король Лир решает разделить государство между тремя дочерьми, а потом долю верной Корделии отдает лживым Гонерилье и Регане, Макбет убивает 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?» ничего не значащей фразой «Но довольно», оставляя зрителей без ответа на самый главный вопрос. В финале, попросив Горацио «рассказать все» оставшимся в живых, Гамлет произносит загадочную фразу: «Дальнейшее — молчанье». 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.

Гамлет совершает трагическое открытие: узнав о смерти отца, поспешном 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», зло, преступления, коварство, предательство — нормальное состояние мира («Дания — тюрьма»), 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. Лаэрт действует не рассуждая, сметая «правых и неправых», 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 (персонификация, т. е. привязывание мотива к персонажам, и вариативность) реализован и в других мотивах.

Так, мотив зла персонифицирован 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 персонифицирован 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, представляющим себя безумным, Клавдием, играющим роль доброго дяди Гамлета, и т. д. Мотив смерти воплощен в могильщиках, в образе Йорика. Эти и другие мотивы вырастают в целую систему, представляющую собой важный фактор развития сюжета трагедии.

Л. С. Выготский видел в двойном убийстве короля (шпагой и ядом) завершение двух разных сюжетных линий,

развивающихся через образ Гамлета (этой функции сюжета). 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. 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. Семейную драму убийства отца он рассматривает как портрет мира, в котором процветает зло. Легкомыслие матери, столь быстро забывшей об отце и вышедшей замуж за Клавдия, приводит его к обобщению: «О женщины, вам имя — вероломство». Вид черепа Йорика наводит его на мысли о бренности земного. Вся роль Гамлета построена на том, чтобы тайное сделать явным. Но особыми композиционными средствами Шекспир добился того, чтобы сам Гамлет остался вечной загадкой для зрителей и исследователей.

«ЗАПАДНЫЙ ГАМЛЕТ»,
или
ГАМЛЕТ КАК ВЕЧНЫЙ ОБРАЗ
ЗАРУБЕЖНОЙ КУЛЬТУРЫ

Проблемой Гамлета заинтересовались уже современники драматурга — известно, что пьеса имела большой успех⁵ — но серьезную научную оценку в критике она получила лишь после смерти великого английского писателя. Глубина характера Гамлета дала исследователем широкое поле для интерпретаций и размышлений, вызвала многочисленные споры, отголоски которых слышны до сих пор.

Трудно вообразить объем статей и книг, содержание которых так или иначе связано с интерпретацией «Гамлета» Шекспира. Так, в библиографии по «Гамлету», доведенной лишь до 1935 г., значится более двух тысяч названий, а польский исследователь Ян Котт (Jan Kott) еще в начале 1960-х годов сравнивал библиографию по «Гамлету» с книгой, которая по объему в два раза больше телефонного справочника Варшавы⁶. Библиография русских переводов «Гамлета» и критической литературы о нем на русском языке уже к 1987 г. состав-

⁵ Холлидей Ф. Е. Шекспир и его мир. М., 1986. С. 56: [...это была самая известная пьеса в Лондоне, редко кто не цитировал ее, она добралась до самой Германии, ее ставили даже в открытом море.]

⁶ Kott J. Shakespeare Our Contemporary. N. Y., 1966. P. 57: [The bibliography of dissertations and studies devoted to *Hamlet* is twice the size of Warsaw's telephone directory.]

ляла более 1500 единиц⁷. Сколько написано шекспироведами за последние семьдесят лет, не подсчитывал никто. Сегодня в любой поисковой системе сети Интернет можно найти несколько десятков тысяч ссылок по данному вопросу, но количество исследований, эссе и рефератов, «вывешенных» на веб-ресурсах, не всегда отвечает необходимому филологическому, искусствоведческому или культурологическому уровню.

Гениальность Шекспира проявилась в том, что, используя историю убийства датского короля своим братом, драматург из достаточно заурядного события истории прошлых веков смог развить потрясающую по своему философско-эстетическому содержанию драму, а из простого героя-мстителя — трагическую личность, волнующую умы миллионов зрителей и читателей. Шекспир создал наиболее глубокий и многогранный характер во всей мировой литературе, по своей силе и полноте сравнимый лишь с Дон Кихотом и Эдипом. Поэтому не удивительно, что в критике, посвященной «Гамле-

⁷ См.: «Биография и библиография Шекспира» Г. Бона (Bohn), 1864. — «Жизнь и гений Шекспира» Т. Кеннея (Kenney), 1864 // Отечественные записки. 1866. Т. 169, ноябрь, кн. 1. С. 65–73 (Литературная летопись); В. Шекспир. К 326-летию со дня смерти. Библиографический указатель в помощь читателям и библиотекарям массовых библиотек. М.: ГЦБИЛ, 1941; Левидова И. М. Шекспир на русском языке. (Библиогр. пер. и критич. литературы на рус. яз.). К четырехсотлетию со дня рождения // Вильям Шекспир. М., 1964. С. 403—476.); Ее же: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке: 1748–1962 / Всесоюз. гос. б-ка иностр. лит. М.: Книга, 1964; Ее же: Библиогр. пер. и критич. литературы о Шекспире на рус. яз. (1963–1964) // Шекспировский сборник. 1967. М., 1968. С. 356–368; Ее же: Уильям Шекспир. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке 1963–1975. М.: Книга, 1978; Фридштейн Ю. Г. Уильям Шекспир: Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке 1976–1987. М., 1989.

ту», по словам А. Аникста, «отразилась борьба всех течений общественно-философской мысли, начиная с 17 в. и по наше время»⁸.

В 1736 г. вышло эссе анонимного автора «Некоторые комментарии к трагедии “Гамлет, принц Датский”, написанной мистером Вильямом Шекспиром» (*Some Remarks on the Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark, Written by Mr. William Shakespeare*), которое приписывают Томасу Ханмеру (Thomas Hanmer)⁹. В этой работе обращается внимание на то, что Гамлет, открыв тайну вероломного убийства своего отца, на протяжении четырех актов медлит и колеблется в осуществлении мести. Автор утверждает, что у Шекспира не получилась бы настолько интересная и занимательная пьеса, если бы герой сразу отомстил Клавдию. Но стало очевидным то обстоятельство, что необходимы особые причины, объясняющие такое поведение принца Датского.

Уильям Ричардсон (William Richardson) в работе «Философский анализ и иллюстрация некоторых замечательных характеров Шекспира» (*A Philosophical Analysis and Illustration of Some of Shakespeare's Remarkable Characters*, 1774) полагал, что Гамлет находится в тяжелом состоянии духа вследствие поведения своей матери и поэтому не в состоянии действовать. Тот факт, что Гертруда выходит замуж за брата усопшего отца,

⁸ Аникст А. Послесловие к «Гамлету // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 6. С. 588.

⁹ См.: Thorpe C. Thomas Hanmer and the Anonymous Essay on Hamlet // *Modern Language Notes*. Vol. 49, No. 8 (Dec., 1934). P. 493–498.

ошеломляет его до такой степени, что принц долго не может разобраться в том, что и как ему следовало бы делать.

Развивая точку зрения Гердера о творчестве Шекспира как самобытном явлении культуры северных народов, Фридрих Шлегель выступил в своеобразной роли защитника и теоретика шекспировских драм, что прежде было сделано Аристотелем в его осмыслении греческой традиции. «Гамлета» он считал лучшей трагедией «по содержанию и законченности»¹⁰. Философ замечал, что многие просто не понимают эту трагедию Шекспира, хваля лишь некоторые отрывки. Вместе с тем, по мнению Шлегеля, «средоточие целого заключено в характере героя»¹¹, вся энергия которого уходит на мыслительную деятельность, что, в свою очередь, лишает его сил, чтобы совершить действия в жизни реальной. Это истинно лучшее изображение человека, пребывающего в полной «дисгармонии» и «отчаянии».

Самуэль Джонсон (Samuel Johnson) считал, что Гамлет скорее инструмент в чьих-то руках, чем полноценное действующее лицо. Более того, уже обвинив короля в убийстве отца, он никак не пытается его наказать и умирает по воле судьбы¹².

¹⁰ Шлегель Ф. Об изучении греческой поэзии // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т. М., 1983. Т. 1. С. 112.

¹¹ Там же.

¹² Johnson S. An extract from «The plays of William Shakespeare» // A Shakespeare Encyclopaedia / Ed. by O. J. Campbell. L.: Methuen & Co Ltd, 1966. P. 295: [Hamlet is, through the whole play, rather an instrument than an agent. After he has, by the stratagem of the play, convicted the King, he makes no attempt to punish him, and his death is at last effected by an incident which Hamlet has no part in producing.]

Этим вопросом заинтересовался немецкий писатель и мыслитель Иоганн Вольфганг Гёте. Выражая свое восхищение Шекспиром, немецкий писатель, как и многие другие представители художественно-эстетического движения «Бури и натиска», подверг резкой критике французский классицизм с его принципом единства места, действия и времени: «Единство места казалось мне устрашающим, как подземелье, единство действия и времени — тяжкими цепями, сковывающими воображение»¹³. Шекспир же, по его словам, живописал саму природу: «Что может быть больше природой, чем люди Шекспира!»¹⁴. Гёте полагал, что драматургу удалось соединить долг Античности и волю Нового времени: «Никто, пожалуй, великолепнее его не изобразил первое великолепное воссоединение долга и воли в характере отдельного человека»¹⁵. Шекспир, как заметил критик, изображал человека в его внешнем и внутреннем конфликте, делая акцент на последнем. Касаясь Гамлета, Гёте устами своего Вильгельма Мейстера заявил, что все дело в личности героя, душа которого не в силах совершить столь нелегкое деяние. Ключ же к разгадке тайны поведения принца он усматривал в знаменитых словах:

¹³ Гёте И. В. Ко дню Шекспира. О театре и искусстве. // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 262.

¹⁴ Там же. С. 263.

¹⁵ Гёте И. В. Шекспир, и несть ему конца! О театре и искусстве // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 312.

The time is out of joint: O cursèd Разлажен жизни ход, и в этот
spite, ад
That ever I was born to set it right! Закинут я, чтоб все пошло на
(I, V, 188–189.) лад!¹⁶

Шекспир запечатлел «великое деяние, тяготеющее над душой, которой такое деяние не по силам»¹⁷. От Гамлета «требуют невозможного, не такого, что невозможно вообще, а только лишь для него»¹⁸. Давно было замечено, что у гётевского Вертера есть схожие черты с Гамлетом. (Например, их размышления о самоубийстве).

Подобные же концепции субъективного характера выдвигали романтики. Например, С.-Т. Кольридж считал, что колебания Гамлета вызваны отсутствием у него воли. В своих лекциях по творчеству Шекспира известный английский поэт замечает, что драматург помещает Гамлета в такие обстоятельства, которые, без сомнения, должны были вызвать всплеск активности и решительности действий героя. Гамлет — наследник трона, отец которого умирает при загадочных обстоятельствах. Но его мать лишает его наследства, выходя замуж за его дядю. Каков эффект появления Призрака? «Мгновенные дей-

¹⁶ Здесь и далее английский вариант дается по изданию: Shakespeare W. The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark // Edited by Edward Hubler. N. Y. ; L., 1963. В русском варианте дается перевод Б. Л. Пастернака по изданию: Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сборник / Сост. А. Н. Горбунов. М., 1985.

¹⁷ Гёте И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Гёте И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1978. Т. 7. С. 199.

¹⁸ Там же. С. 199.

ствия и жажда мести?» Ничего подобного. Совсем наоборот: «бесконечные размышления и колебания»¹⁹.

Гамлет осознает, что ему нужно делать, он знает особенности своего положения. Но, по мнению Кольриджа, Гамлет не в состоянии сразу исполнить свой долг, и дело не в трусости, а в том, что он склонен более предаваться размышлениям, как и многие люди с богатым внутренним миром²⁰.

Таким образом, как полагал Кольридж, Шекспир хотел донести до нас идею о том, что в мире главное это действие и что, если бесконечные размышления мешают его произвести, то они не имеют никакой ценности, какими бы они не были по своей духовно-философской ценности²¹.

У. Хазлитт (W. Hazlitt) утверждал, что, когда у Гамлета нет времени на раздумья, он решительно действует. Например, убивает Полония, думая, что это Клавдий, или заменяет письмо, которое везут с собой Розенкранц и Гильденстерн и получение которого в Англии означало бы неминуемую смерть для принца. Все остальное время, когда он более всего должен

¹⁹ Coleridge S. T. From The Lectures of 1811-1812, Lecture 12 // Shakespeare W. Hamlet. N. Y., 1963. P. 190: [...instant action and pursuit of revenge? No: endless reasoning and hesitating...]

²⁰ Ibid.: [This, too, not from cowardice, for he is drawn as one of the bravest of his time — not from want of forethought or slowness of apprehension, for he sees through the very souls of all who surround him, but merely from that aversion to action, which prevails among such as have a world in themselves.]

²¹ Ibid. P. 195: [Shakespeare wished to impress upon us the truth that action is the chief end of existence—that no faculties of intellect, however brilliant, can be considered valuable, or indeed otherwise than as misfortunes, if they withdraw us from or render us repugnant to action, and lead us to think and think of doing, until the time has elapsed when we can do anything effectually].

действовать, он остается сбитым толку и нерешительным²². Он чувствует свою слабость, корит себя, но ему более по вкусу обдумывать весь ужас преступления и думать о способах восстановления справедливости, чем сразу же действовать²³.

Чуть позже стали появляться мнения, что все поведение принца нужно объяснять не субъективными, а объективными причинами. Немецкий критик Карл Вердер (Carl Werder) в лекциях по шекспировскому «Гамлету» (*Vorlesungen über Shakespeares Hamlet*, 1875²⁴) полностью отрицал концепцию Гёте, полагая, что дело не в слабости Гамлета, а в том, что герою нужны неопровержимые доказательства вины Клавдия для того, чтобы его возмездие выглядело абсолютно справедливым и обоснованным в глазах народа, а это требует времени.

Немецкий философ Куно Фишер (Kuno Fischer) попытался соединить субъективную и объективную концепции, выдвигая идею о том, что в зависимости от конкретных обстоя-

²² Hazlitt W. *The Characters of Shakespear's Plays* // Shakespeare W. *Hamlet*. N. Y., 1963. P. 198: [He seems incapable of deliberate action, and is only hurried into extremities on the spur of the occasion, when he has no time to reflect, as in the scene where he kills Polonius, and again, where he alters the letters which Rosencrantz and Guildenstern are taking with them to England, purporting his death. At other times, when he is most bound to act, he remains puzzled, undecided, and skeptical, dallies with his purposes...]

²³ Ibid. P.199: [It is not from any want of attachment to his father or of abhorrence of his murder that Hamlet is thus dilatory, but it is more to his taste to indulge his imagination in reflecting upon the enormity of the crime and refining on his schemes of vengeance, than to put them into immediate practice.]

²⁴ В английском переводе см.: Werder K. *The heart of Hamlet's mystery*. Translated from the German by Elizabeth Wilder; with introd. by W. J. Rolfe. N. Y., 1907.

тельств доминировали то объективные, то субъективные причины поведения принца²⁵.

Выдающийся шекспировед Э. С. Брэдли (A. C. Bradley) считал, что все дело в меланхолии Гамлета и что вся трудность заключается в раскрытии ее логики. Мы считаем необходимым остановиться на его лекциях, посвященных «Гамлету», более подробно.

Доктор Брэдли замечает, что некоторые исследователи предлагают трактовать характер Гамлета не только как сложный, но и вообще как непонятный, т. е. тот, который нельзя понять «полностью». Ведь существуют множество вопросов, на которые не всегда можно ответить с достаточной уверенностью. Например, что следовало бы делать Гамлету, когда Призрак оставил его с поручением отомстить? Должен ли он был обвинить Клавдия в вероломном убийстве отца публично? Если да, то что бы произошло? Как бы он доказал вину короля? Ведь единственное, что у него есть, — это разговор с приведением. Брэдли считает, что другие видели Призрака, но только принц слышал его откровения. Гамлет не представляет себе, что предпринять, поэтому он ждет. У него есть шанс убить Клавдия, когда тот молится, но ему не нужно «тайное мщение», за которым могли последовать тюрьма и наказание. Он жаждет «публичной справедливости» и щадит врага.

Убив Полония, Гамлет вынужден ехать в Англию, но, узнав, что Клавдий попросил английского короля убить племян-

²⁵ См.: Fischer K. Shakespeares Hamlet. Heidelberg, 1896.

ника, умудряется заменить свое имя именами своих бывших соученников Розенкранца и Гильденстерна и на пиратском корабле возвратиться обратно в Данию. Он полагает, что теперь у него достаточно доказательств того, что король-злодей хочет избавиться от него, и люди поверят, что Клавдий — убийца его отца. Все это выглядит вполне правдоподобно.

Но, с другой стороны, Брэдли сразу добавляет, что есть основания усомниться в подобной теории. Во-первых, Гамлет ни разу не упоминает о каких-либо трудностях, во-вторых, он вполне уверен, что способен выполнить свой долг:

I don't know	Что ж медлю я и без конца
Why yet I live to say, «This	твержу
things's to do,»	О надобности мести, если к
'Sith I have cause, and will, and	делу
strength, and means	Есть воля, сила, право и пред-
To do 't. (IV, IV, 43–46)	лог?

Вообще, почему Лаэрт смог поднять людей против короля, возвратившись из Франции после известия о смерти своего отца, тогда как Гамлет, которого народ Эльсинора любил, не пошел на это, хотя сделал бы то же самое наименьшими усилиями? Можно только предположить, что подобное свержение было или попросту ему не по нутру, или он боялся, что ему не хватит доказательств вины своего дяди.

Также, по мнению Брэдли, Гамлет не планировал «Убийство Гонзаго» с большой надеждой на то, что Клавдий своей реакцией и поведением выдаст свою вину перед придворными. С помощью этой сценки он хотел заставить себя убедиться, главным образом, в том, что Призрак говорит правду, о чем он и сообщает Горацио:

Even with the very comment of thy soul Будь добр, смотри на дядю не мигая.

Observe my uncle. If his oc- Он либо выдаст чем-нибудь
culted guilt себя

Do not itself unkennel in one При виде сцены, либо этот
speech, призрак

It is a damnèd ghost that we Был демон зла, а в мыслях у
have seen, меня

And my imaginations are as Такой же чад, как в кузнице
foul Вулкана.

As Vulkan's stithy. (III, II, 81–
86)

Но король выбежал из комнаты — а о такой красноречивой реакции принц даже не мог мечтать. Он торжествует, но, по меткому замечанию Брэдли, вполне понятно, что большинство из придворных восприняли (или сделали вид, что восприняли) «Убийство Гонзаго» как дерзость молодого наследника по отношению к королю, а не как обвинение последнего в

убийстве²⁶. Более того, Брэдли склонен полагать, что принца волнует то, каким образом отомстить за отца, не принося в жертву свою жизнь и свободу: он не хочет, чтобы его имя было опозорено и предано забвению. И его предсмертные слова могут служить тому доказательством.

Принц Датский не мог удовлетвориться лишь тем, что необходимо отомстить за отца. Безусловно, он понимает, что обязан это сделать, хотя и находится в сомнении. Брэдли назвал это предположение «теорией совести», считая: Гамлет уверен, что нужно поговорить с Призраком, но подсознательно его мораль выступает против этого деяния. Хотя сам он это может и не осознавать. Возвращаясь к эпизоду, когда Гамлет не убивает Клавдия во время молитвы, Брэдли замечает: Гамлет понимает, что, убей он злодея в этот момент, душа его врага отправится на небеса, когда как он мечтает отправить его в пылающее пекло ада²⁷:

²⁶ Bradley A. C. *Shakespearean Tragedy*. L., 1991. P. 134: [It is quite clear <...> that everyone sees in the play-scene a gross and menacing insult to the King. Yet no one shows any sign of perceiving in it also an accusation of murder.]

²⁷ Ibid. P. 132: [If he killed the villain now he would send his soul to heaven; and he would fain kill soul as well as body.]

Now might I do it pat, now 'a is a-	Он молится. Какой удобный
praying,	миг!
And now I'll do 't. And so a' goes	Удар мечом, и он взовьется
to heaven,	к небу,
And so am I revenged ²⁸ . That	И вот возмездье. Так ли?
would be scanned. (III, III, 73–75)	Разберем.

Это также можно объяснить тем, что Гамлет — человек высокой морали и считает ниже своего достоинства казнить своего врага, когда тот не может защищаться. Брэдли полагает, что момент, когда герой пощадил короля, является поворотным в ходе действия всей драмы²⁹. Однако трудно согласиться с его мнением, что этим своим решением Гамлет «жертвует» многими жизнями впоследствии³⁰. Не совсем ясно, что имел в виду критик под этими словами: понятно, что получилось именно так, но, по нашему мнению, было странно критиковать принца за поступок такой нравственной высоты. Ведь, по существу, очевидно, что ни Гамлет, ни кто-либо другой просто не мог предвидеть подобную кровавую развязку.

Итак, Гамлет решает повременить с актом мести, благородно щадя короля. Но тогда как объяснить то, что Гамлет без раздумий протыкает Полония, прячущегося за гобеленами в комнате королевы-матери? Все намного сложнее. Его душа на-

²⁸ Брэдли замечает, что вопросительный знак, который стоял на этом месте во втором Кварто, был бы здесь уместнее. Как мы видим, Пастернак его поставил.

²⁹ Ibid. P. 133: [The incident is, again, the turning-point of the tragedy.]

³⁰ Ibid: [<...> but his failure here is the cause of all the disasters that follow. In sparing the King, he sacrifices Polonius, Ophelia, Rosencrantz and Guildenstern, Laertes, the Queen and himself.]

ходится в постоянном движении. Хотя король был бы также беззащитен за шторами, как и в момент молитвы, Гамлет так возбужден, шанс приходит к нему так неожиданно, что у него нет времени обдумать его как следует.

Брэдли не согласен с мнением Гёте, который видел Гамлета неспособным к решительным действиям. Он считает, что к «сентиментальному» принцу можно чувствовать лишь сожаление и, таким образом, он может быть кем угодно, но не героем. Но этот человек — «героическая натура». Во всяком случае, это было бы, по мнению Брэдли, более справедливо.

Брэдли ставит вопрос: стоит ли нам надеяться на то, что, даже если Гамлет уверится в справедливости слов Призрака, он будет ближе к акту мести? После беседы с Офелией становится ясно, что промедление грозит еще большей опасностью для него. Но Клавдий уверен, что Гамлет сошел с ума, причем, по его мнению, не из-за любви. Он слышит яростную угрозу, подслушивая разговор Гамлета и Офелии:

I say we will have no more marriages. Those that are married already — all but one — shall live. The rest shall keep as they are. (III, I, 149–151)

Никаких свадеб. Кто уже в браке, дай бог здоровья всем, кроме одного. Остальные пусть обходятся по-прежнему.

И растущая тревога короля становится понятна. Он без промедления посылает Гамлета в Англию. Тот не отказывается

ехать, так как считает, что не может этого сделать, пока открыто не обвинит злодея в убийстве отца. Но по дороге он встречает Фортинбраса, и ему становится стыдно:

How all occasions do inform	Все мне уликой служит, все
against me	торопит
And spur my dull revenge! What	Ускорить месть. Не велика
is a man,	цена
If his chief good and market of	Того, единственные чьи же-
his time	лания
Be but to sleep and feed? А	Еда да сон. Он зверь — не
beast, no more. (IV, IV, 32–35)	человек.

Каким же человеком он возвращается? Брэдли пишет, что изменения есть, но не кардинальные. Теперь он осознает свою силу, уже нет усталости от жизни и стремления к смерти, которые буквально пронизывают весь первый монолог.

Таким образом, Брэдли склонен полагать, что Шекспир хотел показать нам Гамлета, пребывающего в состоянии меланхолии, и дать нам почувствовать, что изменения пришли слишком поздно. В ней он и видит причину поведения принца, которого считал «единственным из его [Шекспира — *авт.*] трагических героев, которого тот не позволил увидеть в момент, когда жизнь улыбнется ему»³¹.

³¹ Bradley A. C. Op. cit. P. 143: [Did he (Shakespeare — authors) remember that Hamlet is the only one of his tragic heroes whom he has not allowed us to see in the days when this life smiled on him?]

Также представляется интересной точка зрения Брэдли о взаимоотношениях Гамлета с матерью. Критик считает, что принц не хочет убедиться в молчаливом согласии Гертруды, он желает спасти ее душу. Хотя он ненавидит своего дядю, осознает обязанность наказать преступника, его сознание не поглощено этой идеей всецело и полностью. Но он в ужасе от падения своей матери и хочет вытащить ее из этой ямы грехопадения, тем более что Призрак просит его пощадить Гертруду.

Противоречивость вышеупомянутых концепций вызвала бурную реакцию некоторых критиков, которые утверждали, что «слабость» Гамлета всего лишь выдумка сентиментальной критики.

Американский исследователь Э. Столл (E. Stoll) вообще заявил, что «трудности, по-видимому, объясняются двумя поспешными плохо напечатанными переделками и сложными театральными условиями того времени»³². Критик Дж. М. Робертсон (J. M. Robertson) пошел еще дальше, сказав, что у Шекспира образ героя и сюжет не согласуются из-за условий, которые драматург должен был непременно учитывать.

Т. С. Элиот (T. S. Eliot) соглашался с Робертсоном, считая «Гамлета» явной неудачей драматурга, т. к. в нем отсутствует соответствие внешних событий и оказываемого эффекта на зрителя или читателя. Шекспир, согласно Элиоту, не сумел найти нужного хода событий, который бы помог нам более четко осознать всю глубину конфликта. Напротив, в пьесе слишком

³² Цит. по: Аникст А. Послесловие к «Гамлету» // Шекспир В. Полн. собр. соч.: В 8 т. М., 1960. Т. 6. С. 593.

много «лишнего», которое еще больше запутывает и сбивает с толку³³.

Элиота, прежде всего, в пьесах Шекспира — кроме, как полагают исследователи, изучающие наследие обоих авторов, «Кориолана», — не устраивало то, как Шекспир, в силу влияния своей эпохи, если и не утратил христианское мировоззрение, то несколько ушел от до-ренессансного его варианта. Элиот отдавал предпочтение Данте, творчество которого во многом построено на философии Фомы Аквинского, тогда как у Шекспира все словно соткано из разнообразных идей философов Античности и Ренессанса³⁴.

В течение всей своей творческой жизни известный англо-американский поэт пытался преодолеть влияние своего относительно далекого по временным рамкам предшественника. Но, несмотря на столь нелестные высказывания не только о трагедии «Гамлет», но, по существу, о большей части творчества драматурга, он так и не сумел осуществить столь желаемого, причем зачастую сам это подспудно признавая. Так, в одном из писем Лоренсу Дареллу Элиот писал: «Шекспиру повезло со

³³ Eliot T. S. *Hamlet and His Problems* // Eliot T. S. *Selected Essays: 1917–1932*. 1932, цит. по: *A Shakespeare Encyclopaedia*. Op. cit. P. 297–298: [The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”, in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion... The artistic “inevitability” lies in this complete adequacy of the external to the emotion; and this is precisely what is deficient in *Hamlet*. Hamlet (the man) is dominated by an emotion which is inexpressible, because it is in *excess* of the facts that appear.]

³⁴ См.: Красавченко Т. Н. Т. С. Элиот о Шекспире // *Английская литература XX века и наследие Шекспира*. М., 1997. С. 85.

временем, а нам — нет»³⁵. В этих словах остро ощущается вся боль Элиота, которая, если, быть может, — учитывая, что он был убежденным христианином, — и не переросла в «чёрную» зависть, то уж в «белую» скорее всего.

Джон Довер Уильсон (John Dover Wilson) также выделяет эту проблему как основную. «Сюжет представляет собой интерес первую половину пьесы, характер — второй»³⁶. Он полагает, что во времена Елизаветы такое бездействие было проявлением «безумия или невероятной глупости»³⁷. Шекспир, по его мнению, не хотел давать какое-либо объяснение подобного воздействия Гамлета, все, что он сделал — выставил напоказ эту проблему, дабы мы имели возможность рассмотреть ее со всех сторон и сделать свое собственное заключение. Все попытки интерпретации пьесы с позиций бихевиоризма он считает недостаточными.

Не последнюю роль в развитии всей мировой критической мысли в целом и шекспироведения в частности сыграл Зигмунд Фрейд (Sigmund Freud), работы которого стали толчком для рождения целого течения в литературоведении — т. н. психоанализа (*psychoanalytic criticisms*). Фрейд довольно часто использовал литературные произведения как источники примеров для своих научных открытий, и его решение несложно

³⁵ Durrell L. The other Eliot. Atlantic, 1965, May. P. 63. Цит. по: Красавченко Т. Н. Указ соч. С. 83.

³⁶ Wilson J. D. What Happens In Hamlet. Cambridge, 1962. P. 201: [Plot is the main interest of the first half of the play, character of the second.]

³⁷ Ibid. P. 202: [... the political standpoint, just noticed, of the Elizabethan world; in the eyes of which such inaction would appear utter madness or incredible folly.]

понять, т. к. лучшего поля для размышлений над человеческой природой трудно себе представить, а анализируемые литературные герои зачастую являются более живыми и понятными, чем реальные люди. Не зря для открытого им «эдипового комплекса» он взял имя героя трагедии Софокла. Не обошел он стороной и шекспировского «Гамлета», назвав одну из глав в своей широко известной книге «Толкование сновидений» «Царь Эдип и Гамлет».

В ней Фрейд заключает, что попытки разобраться в характере поведения Гамлета практически ни к чему не привели. По его мнению, ни трактовка Гёте — о том, что действия принца «парализуются преувеличенным развитием мышления»³⁸ — ни точки зрения, видящие поведение героя как проявление его слабости, причины которой кроются в его склонности к неврастении, не могут удовлетворить. В свою очередь, он предлагает свое видение проблемы. Сравнивая Гамлета с Эдипом, Фрейд считает, что «Гамлет способен на все, только не на месть человеку, воплотившему для него осуществление его вытесненных детских желаний»³⁹.

Таким образом, по Фрейду, Гамлет не мстит Клавдию из-за того, что осознает, что его враг ничем не хуже его самого. Отсюда также и «сексуальное отвращение» по отношению к Офелии.

³⁸ Фрейд З. Толкование сновидений. Современные проблемы // Шекспир В. Гамлет. СПб., 2001. С. 190.

³⁹ Там же. С. 191.

Все эти догадки Фрейда также являются более чем спорными.

В результате, на наш взгляд, в западноевропейском культурном сознании не сложилось (да и не могло сложиться) единой устоявшейся точки зрения на проблему «Гамлета». Существуют лишь бесчисленные предположения, зачастую без конкретного обоснования и подкрепления, несмотря на бесконечные попытки.

«РУССКИЙ ГАМЛЕТ»,
или
ГАМЛЕТ КАК ВЕЧНЫЙ ОБРАЗ
РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Русские писатели и критики не могли остаться равнодушными к литературоведческой проблеме, связанной с теорией вечных образов. Более того, в данном случае мы в праве говорить о феномене «Русского Гамлета», который сыграл совершенно особую роль в развитии концепции вечных образов в культуре нашей страны.

Вклад отечественного литературоведения в мировое шекспироведение является существенным и неоспоримым. Не случайно во многих шекспировских энциклопедиях и справочниках нашей стране посвящены отдельные статьи. Факт значительности русского шекспироведения общепризнан и широко известен на Западе. Вот, что можно прочесть в одной из подобных энциклопедий: «Шекспир нашел в России второй дом. Он публикуется в более широко раскупаемых изданиях в России, чем в Великобритании и других англо-говорящих странах, а постановки на советской сцене (не только на русском, но и на многих других языках СССР), по некоторым оценкам, проводятся более часто и посещаются большим количеством публи-

ки, чем где-либо еще в мире»⁴⁰. Замечен также парадокс, что, несмотря на огромную популярность драматурга в нашей стране, именно у нас можно обнаружить примеры самой суровой по отношению к нему критики, например Льва Толстого.

Первое знакомство русских с творчеством Шекспира могло происходить через посредство немецких актеров, которые обучались театральному искусству у англичан. Естественно, что немалая, а зачастую и большая часть шекспировских произведений искажалась в силу известных причин: неточности перевода и вольных интерпретаций актеров и драматургов. К сожалению, точных фактов из достоверных источников о том, какие именно пьесы ставились этими гастролирующими немецкими труппами, нами обнаружены не были.

Известно, что первая литературная переработка Шекспира на русской культурной почве принадлежит перу Александра Сумарокова, который переделал «Гамлета» в 1748 г.⁴¹ В Рос-

⁴⁰ A Shakespeare Encyclopaedia / Ed. by O. J. Campbell. L., 1966. P. 728: [According to frequent Soviet Russian claims, Shakespeare has found a second home in Russia. He is published in larger-selling editions in Russia than in Great Britain and other English-speaking countries, and productions on Soviet stages (not only in Russian, but in many other languages of the U.S.S.R.) are said to take place more often and to be attended by bigger audiences than anywhere else in the world.]

⁴¹ Сумароков А. П. Гамлет. Трагедия. (Переделал с франц. прозаического перевода Делапласа) А. П. Сумароков. СПб.: им. Акад. наук, 1748. То же в кн.: Сумароков А. П. Полное собрание всех сочинений. Т. 3. М., 1787; Его же: Гамлетово размышление о смерти // Наставник или Всеобщая система воспитания..., ч. I. М.: тип. Горного училища, 1789. С. 262–264. Из «Гамлета» в переделке Сумарокова. О «Гамлет» в переделке Сумарокова см.: Сиповский В. В. История русской словесности. Ч. 1-3. СПб., 1906-1908. Ч. 1. 1906. С. 65–67; Бескин Э. Бессмертие дыбом. Новый зритель, 1924. № 13. С. 7–9; Всеволодский-Гернгросс В. Русский театр. От истоков до середины XVIII в. М.: АН СССР, 1957. С. 204–205, 231. Фитерман А. Сумароков-переводчик и современная ему критика // Тетради переводчика. Вып. 1. М., 1963, С. 12-19. (Учен. зап. ИМО, т. 15). В. Третьяков о трагедии А. Су-

сии именно эта трагедия получила пальму первенства⁴². Многие полагают, что Сумароков пользовался французским переводом А. де Лапласа, так как якобы английским языком он не владел⁴³. Последнее утверждение является спорным. Совсем недавно был обнаружен список книг, взятых поэтом в Академической библиотеке за 1746–1748 гг., который свидетельствует о том, что Сумароков брал Шекспира в оригинале. Как и в случае с Пушкиным, вопрос о степени владения им английским языком остается открытым и требует специального исследования. Можно предположить, что Сумароков, зная латынь, немецкий и французский, мог читать своего английского предшественника, пользуясь словарем.

Следует все же отметить, что нельзя назвать сумароковского «Гамлета» переводом Шекспира, он написал свою собственную, русскую трагедию, взяв на вооружение только шекспировские мотивы. Именно поэтому в своем издании он никак не обозначает имя Шекспира. Сам Сумароков писал: ««Гам-

марокова «Гамлет»; История русского драматического театра: В 8 т. М.: Искусство, 1977. Т. 1. С. 121–122; Стенник Ю. В. Жанр трагедии в русской литературе. Эпоха классицизма. Л.: Наука. 1981. С. 35–37. Описание спектакля «Гамлет» А. П. Сумарокова при дворе Екатерины II. см. в исторической повести: А. Западов «Забытая слава»: Западов А. Забытая слава; Опасный дневник. М., 1976. С. 106–112.

⁴² В анонимном произведении «Гистория о некоем шляхетском сыне» (ок. 1725–1726 гг.) при желании можно обнаружить сюжетные линии схожие с трагедией Шекспира, предполагающие то, что автор мог читать «Гамлета» в оригинале, или, скорее всего, в каком-нибудь переложении. Элементы сюжета «Гамлета» Сумарокова заметны в анонимной «Комедии об Индрике и Меленде». См.: Стенник Ю. В. Драматургия петровской эпохи и первые трагедии Сумарокова. (К постановке вопроса) // XVIII век. Сборник 9. Л., 1974. С. 248–249.

⁴³ A Shakespeare Encyclopaedia. P. 728: [Sumarokov probably used Pierre-Antoine de La Place's French Translation (Theatre Anglois, 1745–1748) of Shakespeare; there is no evidence that he knew any English.]

лет” мой, кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдиева на колени падения, на Шекспирову трагедию едва ли походит»⁴⁴.

Сумароков изменил драму «дикаря» Шекспира по канонам классицизма. Во-первых, Призрак отца Гамлета представлен как сновидение. Во-вторых, у каждого из главных героев есть свои наперсники и наперсницы. В-третьих, Клавдий вместе с Полонием замышляют убить Гертруду и затем насильно выдать Офелию за первого. Также Клавдий обозначен лишь как «незаконный король Дании». Но самое главное, что Гамлет Сумарокова с самого начала и до конца пьесы представлен как человек с ярко выраженной силой воли. Он избегает целых пятидесяти попыток его убить и одерживает убедительную победу над врагами. Гертруда покаялась и постриглась в монахини. Полоний в финале совершает самоубийство. Таким образом, принц получает датскую корону при явном ликовании народа и собирается обручиться с любимой Офелией.

В. К. Тредиаковский в своей критике «Гамлета» Сумарокова в целом высказался о ней как о «довольно изрядной» и взял смелость предложить свои варианты некоторых стихов. В официальной рецензии М. В. Ломоносов ограничился небольшой отпиской, однако известна эпиграмма, написанная им после прочтения сочинения, в которой он язвительно высмеивает выбранный Сумароковым вариант перевода французского сло-

⁴⁴ Сумароков А. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе, ч. 10. М., 1782. С. 117. Цит. по: Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сборник / Сост. А. Н. Горбунов. М., 1985. С. 8.

ва «toucher» как «трогать» во втором явлении, второго действия в словах о Гертруде («И на супружню смерть не тронута взирала»):

Женился Стил, старик без мочи,
На Стелле, что в пятнадцать лет,
И не дождавшись первой ночи,
Закашлявшись, оставил свет.
Тут Стелла бедная вздыхала,
Что на супружню смерть не тронута взирала⁴⁵.

Так или иначе, Сумароков был взбешен и уничтожил варианты Тредиаковского. В результате трагедия увидела свет практически в первоначальном варианте. Несмотря на то, что автор сделал некоторые правки после первого издания, они не были учтены после его смерти, а новых прижизненных изданий не было. В 80-е годы XVIII века «Гамлет» Сумарокова выдержал шесть изданий.

На театральной сцене сумароковская пьеса имела достаточно шумный успех. Известно, что ее играли кадеты Петербургского Сухопутного шляхетского корпуса. Но первое документально подтвержденное представление произошло в Санкт-Петербурге 1 июля 1757 года. Гамлета играл Иван Дмитриевский, довольно известный в то время актер. Имело место несколько постановок, но с начала 1760-х годов они прекрати-

⁴⁵ Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. М. ; Л., 1959. Т. 8. С. 7.

лись. По всей видимости, свою роль в этом сыграла укрепившая свои позиции цензура. Дело в том, что после убийства Петра II в 1762 г., русский зритель мог видеть в пьесе намеки на козни фаворитов Екатерины II. Вот, например, что по этому поводу писал А. А. Бардовский: «В России на глазах всего общества в течение 34-х лет происходила настоящая, а не театральная трагедия принца Гамлета, героем которой был наследник цесаревич Павел Первый»⁴⁶. Он предположил, что в лице Клавдия видели графа Григория Орлова, а в Гертруде — Екатерину II. Будущий российский император Павел по достоинству оценил произведение Сумарокова, так как не без оснований видел в нем переключки со своей собственной судьбой. В европейских высших кругах именно его называли «Русским Гамлетом». После смерти Екатерины II и его воцарения на российский престол Павла чаще стали уподоблять Дон Кихоту Сервантеса. Об этом хорошо высказался В. С. Жилкин: «Два величайших образа мировой литературы применительно к одному человеку — такого на всём свете удостоился один император Павел. <...> Оба — и Гамлет, и Дон-Кихот, выступают носителями высшей правды перед лицом царящих в мире пошлости и лжи. Это и роднит их обоих с Павлом. Как и они, Павел был в разладе со своим веком, как и они, он не желал «идти в ногу со временем»⁴⁷. В истории России укоренилось мнение, что император был бестолковым правителем, но это далеко не

⁴⁶ Русское прошлое, кн. 4. Пг. ; М., 1923. С. 142. Цит. по: Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сборник / Сост. А. Н. Горбунов. М., 1985. С. 8.

⁴⁷ Жилкин В. С. Русский Гамлет

// <http://www.russdom.ru/2004/200410i/20041012.html>

так. Напротив, Павел многое сделал или, по крайней мере, пытался сделать для страны и ее народа, особенно крестьянства и духовенства⁴⁸. Причина такого положения вещей в том, что царь пытался ограничить власть дворянства, получившее почти неограниченные права и отмену многих обязанностей (например, воинской повинности) при Екатерине Великой, боролся с казнокрадством. Не нравилось и гвардии, что ее пытаются «муштровать». Таким образом, делалось все, чтобы сотворить миф о «тиране». Примечательны слова Герцена: «Павел I явил собой отвратительное и смехотворное зрелище коронованного Дон Кихота»⁴⁹.

Как и литературные герои, Павел I гибнет в результате вероломного убийства. На русский трон восходит Александр I, который, как известно, всю жизнь чувствовал вину за смерть отца. Скорее всего, именно поэтому следующая постановка «Гамлета» состоялась лишь в 1810 г.

На этот раз Шекспира переработал С. И. Висковатов, который использовал распространенный вариант француза Ж. Ф. Дюсиса (Дюси). И на этот раз это был довольно далекий от трагедии Шекспира экзерсис. Автор посчитал нужным добавить несколько сцен в конце пьесы. Более того, он достаточно существенно изменил сюжетную линию. Например, Гамлет становится датским королем, а Клавдий только замышляет взять в жены Гертруду. Офелия же дочь не Полония, а Клав-

⁴⁸ Некоторые историки считают, что Павел I отличался большой набожностью в отличие от своей матери.

⁴⁹ Цит. по: Жилкин В. С. Указ. соч.

дия; ее можно назвать настоящей сентиментальной героиней, что было проявлением веяний моды тех лет. Но и здесь Гамлет без труда разделяется с Клавдием и в конце представления произносит слова: «Отечество! тебе я жертвую себя!».

Критика оценила «Гамлета» Висковатова в целом не в лестных красках, особенно за его стиль стихосложения. Что касается политической актуальности пьесы, то «А. А. Бардовский увидел в ней сознательное стремление реабилитировать Александра I, взошедшего на престол путем дворцового переворота»⁵⁰. Очевидно, автор стремился поднять патриотический дух публики, ведь в Европе по-прежнему полыхал пожар наполеоновских войн. Может быть, именно по этой причине висковатовский «Гамлет» ставился на русских театральных подмостках целую четверть века.

Еще с начала XIX века интерес к Шекспиру постепенно стал расти. Появился целый ряд переводов его произведений, начались активные дискуссии по поводу его творчества. Но по-прежнему чаще опирались на мнения французских и немецких критиков, чем на оригиналы самого Эйвонского лебедя. Что касается «Гамлета», то лишь в начале второй четверти позапрошлого века трагедия перестала быть пьесой только на злобу политической ситуации в России. Теперь о ней стали задумываться и с историко-философских позиций.

Зачастую титулом первого шекспироведа России награждают А. С. Пушкина. Действительно, его увлечение Шекспи-

⁵⁰ Горбунов А. Н. К истории русского «Гамлета» // Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы. М., 1985. С. 9.

ром было очень сильным и, как полагают некоторые исследователи, помогло ему избавиться от влияния Байрона⁵¹. Несомненно, что наиболее значительное шекспировское влияние на творчество Пушкина обнаруживается в «Борисе Годунове». Есть у поэта и несколько гамлетовских реминисценций. Но главное, как полагают некоторые критики, сравнив в своем «Послании Дельвигу» (1827) Е. А. Баратынского с принцем Датским, «впервые в истории русской словесности поэт употребил имя Гамлета в нарицательном смысле, тем самым заложив первый камень в фундамент уже в те годы постепенно начинавшего строиться здания русского гамлетизма»⁵².

Вслед за Пушкиным мало кто из русских литераторов не говорил о Шекспире⁵³. Стало по-настоящему модно и престижно, используя творческое наследие драматурга, переосмысливая его, творить нечто новое, создавать новые характеры. Вспомним, например, «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова.

После поражения декабристов в 1825 г. шекспировская пьеса стала еще более близкой передовому русскому читателю, образ Гамлета еще и еще раз заставлял задуматься о причинах

⁵¹ A Shakespeare Encyclopaedia. P. 728: [His relationship to Shakespeare was close. It was Shakespeare who helped him free himself from the Byronic influences of the years 1820 to 1824.]

⁵² Горбунов А. Н. Указ. соч. С. 10.

⁵³ A Shakespeare Encyclopaedia. P. 729: [Every great Russian writer since Pushkin has had his say about Shakespeare. Many wrote essays on him, some alluded to him indirectly, or adapted him, or gave their opinion in personal letters and through characters they created.]

неспособности что-либо изменить в то беспокойное время, не говоря уже о последовавшей за восстанием реакцией.

Первый полноценный перевод «Гамлета» на русский язык принадлежит М. П. Вронченко и относится к 1828 г. Применяя т. н. принцип эквилинеарности, он смог уложиться в то же количество строк, сколько существует в подлиннике. Нужно заметить, что отечественная школа поэтического перевода делала лишь первые шаги, и Вронченко внес большой вклад в ее будущее, попытавшись одним из первых выполнить правило, о котором В. Г. Белинский писал так: «Правило для перевода художественных произведений одно — передать дух переводимого произведения, чего нельзя сделать иначе, как передавши его на русский язык так, как бы написал его по-русски сам автор, если бы он был русским. <...> Цель таких переводов есть — заменить по возможности подлинник для тех, которым он не доступен по незнанию языка, и дать им средство и возможность наслаждаться им и судить о нем»⁵⁴. Однако, несмотря на поэтический талант, Вронченко не удалось избежать «огрехов», из-за которых его перевод не стал достоянием широкого читателя или зрителя. Белинский видел причину в том, что в погоне за точностью переводчик использовал слишком архаичный и высокопарный язык, сложный для понимания большинству публики. Поэтому далее критик заявил, что лучше сделать переделку Шекспира, главное, чтобы она «упрочила в публике авторитет Шекспира и возможность лучших, полней-

⁵⁴ Белинский В. Г. Гамлет, принц датский... Сочинение Виллиама Шекспира // Белинский В. Г. Собр. соч.: В 9 т. М., 1977. Т. 2. С. 308.

ших и вернейших переводов...»⁵⁵. Но это не значит, что у Вронченко не было моментов полноценного перевода. Напротив, Белинский указал целый ряд успешных мест, хотя и не обошел стороной различного рода неточности и нескладности, сравнивая его с переводом Н. А. Полевого.

Именно в варианте этого писателя-романтика в 1837 г. пьеса вновь была поставлена на русских театральных подмостках и сразу же приобрела широкий успех у зрителя. Полевой задался целью сделать перевод, во главу угла ставя требования театральной постановки. Шекспировская трагедия была сокращена почти на треть. Переводчик убрал казавшиеся мало-понятными «темные места» и урезал слишком длинные монологи. Его интерпретация отличалась живым и образным языком, который был приятен русскому уху. В. Г. Белинский так оценил этот труд: «В отношении к простоте, естественности, разговорности и поэтической безыскусственности этот перевод есть совершенная противоположность переводу г. Вронченки»⁵⁶. Критик заметил, что Полевому удалось уловить шекспировский дух, хотя многие места неточны или вообще отсутствуют. Однако добавленные переводчиком слова Гамлета — «Страшно, за человека страшно мне!» — произвели на Белинского и на многих других огромное впечатление, т. к. отражали состояние русского общества в те годы.

Главной заслугой Н. А. Полевого можно считать то, что именно благодаря его переводу зритель потянулся в театр и

⁵⁵ Белинский В. Г. Указ. соч. С. 309.

⁵⁶ Там же. С. 314.

«миф о несценичности Шекспира был окончательно разрушен»⁵⁷. Ведь совсем недаром русские театральные режиссеры ставили «Гамлета» именно в его переводе вплоть до начала прошлого века, хотя появились варианты, отличавшиеся большей точностью. Более того, «произошла знаменательная метаморфоза: отделившись от пьесы Шекспира, Гамлет заговорил с русскими людьми 30-х годов XIX века об их собственных скорбях»⁵⁸.

Двумя известнейшими актерами того времени, исполнявшими роль Гамлета, были москвич П. С. Мочалов (1800–1848) и петербуржец В. А. Каратыгин (1802–1853). Каждый из них пошел разными дорогами для раскрытия внутреннего мира и характера датского принца. Так, Каратыгин больше внимания уделял различным деталям, вплоть до отдельного жеста, и его Гамлет больше боролся за датский трон, чем переживал внутренний конфликт. Мочалов, напротив, играл свою роль в романтическом ключе, делая акцент не столько на внешней, сколько на внутренней борьбе героя.

Именно на игре последнего актера сосредоточил свое внимание В. Г. Белинский в третьей части своей статьи «“Гамлет”, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» (1838), т. к. отдавал ему предпочтение⁵⁹. Эта одна из самых знаменитых

⁵⁷ Горбунов А. Н. Указ. соч. С. 11.

⁵⁸ Там же. С. 12.

⁵⁹ A Shakespeare Encyclopaedia. Op. cit. P. 730: [The controversy about the merits of the two great actors, often centered on their Hamlets, is reflected in periodical literature, and plays an important role in the essay about *Hamlet* by the critic Visarion Belinsky.]

работ критика, которая стала важной вехой в истории русской критической мысли и сыграла неоспоримую роль для развития театра в России.

Во-первых, Белинский выдвинул новую точку зрения на медлительность и безволие Гамлета, расходившуюся с широко распространенной в то время гётевской трактовкой, которую Белинский выразил формулой: «слабость воли при сознании долга». Критик считал, что принц настолько умен, его душа настолько чувствительна, что ничто не может укрыться от его всепроницающего взора, но «должность палача была ему не по натуре, а между тем судьба сделала его палачом...»⁶⁰. Внутренний мир Гамлета, по его мнению, не статичен, а все время видоизменяется. От оправданий своей медлительности с отщением он переходит к ее полному осознанию. На поединок же с Лаэртом герой отправляется уже без всякого душевного иступления, лишь только грусть наполняет его.

Белинский задается вопросом, зачем же такой великий поэт, каковым является Шекспир, решил изобразить человека в его слабости: «И что за особенное наслаждение смотреть на зрелище человеческой слабости и ничтожества?»⁶¹. Все дело в том, что, по мнению критика, драматург изобразил некую трансформацию человеческого духа из гармонии детства в дисгармонию взрослой жизни, что является необходимым моментом становления сильной личности, через который она об-

⁶⁰ Белинский В. Г. «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета // Белинский В. Г. Указ. изд. С. 29.

⁶¹ Там же. С. 42.

ретает спокойствие. В этой мысли выражается увлечение Белинского идеями Гегеля, а именно его знаменитой триадой: тезис—антитезис—синтез. Причину же гамлетовской слабости он видел не в его природе, а в «несообразности действительности с его идеалам жизни»⁶². Но слабость героя не вызывает у зрителя уныния, наоборот, открывшаяся панорама внутреннего мира принца вселяет надежду и примиряет с реальностью. Ведь Гамлет «велик и силен в своей слабости, потому что сильный духом человек и в самом падении выше слабого человека, в самом его восстании»⁶³. Таким образом, человек не рождается слабым изначально, причиной, согласно Белинскому, является дисгармония нашего бытия, преодолев которую человек способен обрести душевную гармонию.

Во-вторых, критик не только дал свои суждения о главном герое, но не забыл сказать несколько слов и о остальных персонажах пьесы. Это можно назвать новаторской идеей Белинского, т. к. до него «Гамлета» считали драмой одного главного героя. Критик же пришел к выводу, что для удачной постановки того или иного произведения необходима сплоченная работа всего актерского коллектива, которая отсутствовала, по его мнению, в постановках тех лет, несмотря на прекрасную, хотя и нелишенную некоторых недостатков, игру Мочалова.

Наконец, именно Белинский подчеркивал близость шекспировского героя к представителям своего поколения, которое после поражения восстания декабристов пребывало в состоя-

⁶² Там же. С. 43.

⁶³ Там же.

нии рефлексии. Недаром спустя два года в статье о «Герое нашего времени» М. Ю. Лермонтова критик высказал мнение, что в своем Печорине русский поэт явил своему читателю национальный вариант шекспировского героя⁶⁴. Более того, в 40-е годы, даже несколько отойдя от гегельянства и нещадно критикуя принца Датского, Белинский не отказался от своего мнения об его родственности русской интеллигентности.

Следующим свой вариант перевода на суд зрителя и читателя представил А. И. Кронеберг (1844). Будучи профессиональным филологом во втором поколении, он, следуя примеру Вронченко, попытался как можно ближе подойти к оригиналу. Однако в отличие от предшественника ему удалось избежать архаизмов и буквализма, что давало большой плюс его переводу для постановки на сцене. Может, именно по этой причине «Гамлет» Кронеберга многими исследователями признается лучшим переводом пьесы на русский язык XIX века. Однако некоторые любители словесности находили, что его пьеса слишком пронизана романтизмом, чего не было у Шекспира. Это выражалось в налете мистицизма и, говоря словами Б. Л. Пастернака, «широте и приподнятости»⁶⁵.

⁶⁴ Следует заметить, что сам Лермонтов восхищался творчеством Шекспира, в особенности «Гамлетом». В одном из своих писем он писал: «Вступаюсь за честь Шекспира. Если он истинно Шекспир, этот гений необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы, оригинальный, то есть неподражаемый Шекспир, — то это в “Гамлете”». См.: Лермонтов М. Ю. Письмо к М. А. Шан-Гирей // Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. М., 1935. Т. 5. С. 364.

⁶⁵ Пастернак Б. Заметки о переводе // Мастерство перевода 1966. М., 1968. С. 110.

В 1840–1850-е годы можно назвать эпохой, когда мало кто из актеров российской театральной сцены, исполняя роль Гамлета, осмеливался уйти от подражания Каратыгину и Мочалову, устоявшимся стереотипов того, как же следует играть главную роль. Театральные критики только в середине 50-х годов XIX века стали замечать некоторые попытки новых интерпретаций шекспировского героя, например, в игре А. М. Максимова и И. В. Самарина, которые вслед за М. С. Щепкиным попытались найти оригинальные приемы изображения принца как нормального и обычного человека.

Следующую веку жизни шекспировской трагедии в России можно охарактеризовать как время некоторого охлаждения публики к пьесе как таковой. Возможно, это связано с появлением интересных и самобытных пьес русских драматургов⁶⁶. Однако сам образ Гамлета, имя которого окончательно стало нарицательным, прочно закрепился в умах передовых людей той эпохи.

Одной из самых известных и в России, и на Западе стала статья И. С. Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» (1860). В ней он противопоставляет знаменитых литературных героев, так как, в то время как Гамлет колеблется и сомневается, Дон-Кихот полон решимости бороться против мирового зла и «моря бедствий», с которыми они оба столкнулись. Оба они рыцари, воодушевленные гуманистическим принципом самоопределения.

⁶⁶ A Shakespeare Encyclopaedia. P. 730: [For a time, after 1860, Shakespeare, along with other foreign classics, was eclipsed on the stage by native Russian plays—Ostrovsky's, Pisemsky's, and Turgenev's.]

Однако у них есть одно кардинальное различие, которое выражается, по мнению писателя, в их взгляде на вопрос о жизненном идеале. Таким образом, для Гамлета цель собственного бытия существует внутри него самого, тогда как для Дон-Кихота — в ком-то другом.

С точки зрения Тургенева, все мы принадлежим к тому или иному типу людей. Одни существуют для своего собственного «я», это эгоисты, как принц Датский, другие, напротив, живут для других под знаменем альтруизма, как рыцарь Ламанчский. Симпатии писателя на стороне последнего. Однако это не значит, что Гамлет для него резко отрицателен. По Тургеневу, шекспировский герой не уверен в существовании добра: «Отрицание Гамлета сомневается в добре, но во зле оно не сомневается и вступает с ним в ожесточенный бой»⁶⁷. Действительно, несмотря на скептицизм, принца сложно обвинить в равнодушии, а это уже является его достоинством.

Больше того, согласно Тургеневу, все существование строится на сочетании центростремительной и центробежной сил, т. е. эгоизма и альтруизма: «Эти две силы косности и движения, консерватизма и прогресса, суть основные силы всего существующего»⁶⁸. Будущее за людьми, которые смогли бы совместить размышления и действие, но прогресс был бы невозможен, главным образом, без таких чудаков, каким был

⁶⁷ Тургенев И. С. Гамлет и Дон-Кихот // Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1980. Т. 5. С. 340.

⁶⁸ Там же. С. 341.

идадьго. Все дело в том, что им не хватает именно гамлетовской интеллектуальности.

Гамлеты, по его мнению, превалируют в жизни, но их раздумья и рефлексия бесплодны, т. к. они не способны повести за собой народные массы, а у Дон-Кихотов всегда найдется свой верный Санчо Панса. Горацио же лишь «ученик» Гамлета, который следует за ним и перенимает скептицизм принца.

Статья Тургенева вызвала живой отклик многих критиков и писателей, которые по своему отношению к ее содержанию были зачастую прямо противоположны. В основном не соглашались с его идеализацией «донкихотства», но были и те, кто выступал против его интерпретации Гамлета как законченного эгоиста, например, А. Львов⁶⁹. Принято считать, что в Гамлетах Тургенев видел т. н. «лишних людей», когда как революционных демократов он обрядил в доспехи Дон-Кихота. Так, Н. А. Добролюбов резко негативно относился к тому, что Тургенев косвенно назвал революционность «донкихотством», утверждая, что Дон-Кихотами нужно называть тех, кто надеется что-то изменить к лучшему, не прибегая к активным действиям. Многим все же импонировала мысль, что Дон-Кихот способен повести за собой людей. Позже «гамлетизм», в тургеновском его понимании, стали приписывать народническому движению, а «донкихотство» — разночинцам.

Став синонимом «лишнего человека», Гамлет стал объектом для многочисленных сравнений или источником характер-

⁶⁹ См.: Там же. С. 518.

ных черт для своих новых русских «братьев»: Онегина, Печорина, Чулкатурина, Рудина, Базарова, Обломова и даже Раскольникова, а позже чеховского Иванова.

Однако были и те, кто считал, что не стоит сравнивать этих героев русской литературы с шекспировским Гамлетом. Одним из самых известных критиков, которые придерживались подобной точки зрения, был А. А. Григорьев. «Таким образом, гамлетизм в России развивался в те годы параллельно с историей русского «Гамлета», порой сближаясь, а порой и отдаляясь от нее»⁷⁰.

Возвращаясь к истории переводов «Гамлета» на русский язык, следует отметить, что 1860-е годы подарили читателю интерпретацию М. А. Загуляева. На этот раз критике подвергся Кронеберг, которого Загуляев ругал за излишнюю романтизацию. В свою очередь, новое творение переводческой мысли лишилось некой поэтической возвышенности, превратившись в пьесу, язык которой очевидно отличался от шекспировского неким снижением стиля.

Переводом Загуляева решил воспользоваться известный в то время актер В. В. Самойлов, который представил Гамлета в большей степени как простого человека, нежели как аристократа. Артист подчеркивал близость своего героя к русской интеллигенции тех лет, однако был обречен на множество критических замечаний за чрезмерное приземление Шекспира.

⁷⁰ Горбунов А. Н. Указ соч. С. 14.

Первый прозаический перевод «Гамлета» был сделан Н. Х. Кетчером в 1873 г. Не имея стихотворного дарования, он еще с начала 1840-х годов стал переводить шекспировские хроники. Последние пользовались довольно большой популярностью, т. к. у читателя не было иного выбора: других переводов просто не существовало. Очевидно, что проза многим давала возможность более четко уяснить для себя смысл и содержание трагедии. Однако, с другой стороны, имевшиеся стихотворные переводы «Гамлета» были вне конкуренции, поэтому этот перевод Кетчера не снискал широкой славы среди массового читателя. Подобным образом обстояло дело и с другими попытками передать пьесу прозой А. М. Данилевским (1878)⁷¹ и П. А. Каншиным (1893).

Последние два десятилетия XIX века ознаменовались необычайным интересом русской публики к шекспировскому шедевру. Одним за другим стали появляться переводы «Гамлета»: Н. В. Маклакова (1880), А. Л. Соколовского (1883), А. Месковского (1889), П. П. Гнедича (1892), Д. В. Аверкиева (1895). Несмотря на столь многочисленные попытки дать более точный и верный перевод, большинство изданий того времени продолжали печатать вариант Кронеберга, а на сцене «Гамлет» ставился обычно на основе интерпретации Полевого, из чего

⁷¹ В заглавии издания указывается, что перевод выполнен в прозе с «Гамлета» в интерпретации А. В. Шлегеля, который, по оценкам многих исследователей считается лучшим переводом не только на немецкий, но и вообще на другой язык. См., например: Нусинов И. Гамлет // Литературная энциклопедия: В 11 т. М., 1929. Т. 2. С. 371–381.

можно сделать вывод, что надежды переводчиков не увенчались успехом.

В это же время стали появляться многочисленные статьи и фельетоны, которые окончательно предали термину «гамлетизм» негативный характер. Зато на театральной сцене появилась целая плеяда русских актеров, каждый из которых по-разному пытался раскрыть вечный шекспировский образ. А. П. Ленский стремился к незатейливости и простоте, но в результате его Гамлет стал скорее мечтателем, чем мстителем. М. Т. Иванов-Козельский решил сделать некое попури из имевшихся на то время переводов, что сделало его героя вместилищем противостоящих друг другу сил и сделало акцент на потрясающих по своему накалу душевных терзаниях принца. По этому же пути пошел М. В. Дальский, Гамлет которого живет в постоянном самобичевании, однако имеет все черты волевого и могучего человека. «Шиллеризатор» А. И. Южин решил вернуться к мочаловской интерпретации и демонстрировал «сильную и волевою личность, чья медлительность объяснялась лишь чисто внешними обстоятельствами, его сомнениями в словах призрака»⁷².

Следующим знаменательным переводом «Гамлета» стала работа К. Р. (великого князя К. К. Романова). Как и Вронченко, он решил соблюсти принцип эквилинеарности, что дало возможность впервые в истории русского «Гамлета» выпустить т. н. «параллельное» издание, в котором оригинал и перевод

⁷² Горбунов А. Н. Указ соч. С. 17.

печатались одновременно. Известен тот факт, что К. Романов, без сомнения, с юных лет владевший английским языком, постоянно совершенствовал свои знания, дотошно уточнял те или иные значения слов шекспировского словаря. Он всегда очень самокритично подходил к своим переводам и зачастую приходил в отчаяние перед величием своего кумира. В целом, работа К. Р. признается довольно точной, хотя нашлись и огрехи. Ему ставилось в вину отсутствие эквиритмии, т. е. замена пятистопного ямба шестистопным, что сделало его «Гамлета» более тяжеловесным для чтения, а его язык оценили как слишком напряженный и лишенный живости.

В 1906 г. после долгих раздумий Л. Н. Толстой все же решил опубликовать свою статью «О Шекспире и о драме», которую закончил еще в 1904 г. Его точка зрения резко отличалась от большинства, по его выражению, «хвалителей» Шекспира. Дело в том, что как ни пытался великий романист понять величие гения английского драматурга, его взгляд не менялся, несмотря на неоднократные обращения к наследию драматурга и постоянные попытки его друзей убедить его в таланте Шекспира. Например, еще в 1857 г. И. С. Тургенев в одном из писем Толстому отмечал: «Знакомство Ваше с Шекспиром — или, говоря правильнее, приближение Ваше к нему — меня радует. Он как Природа; иногда ведь какую она имеет мерзкую физиономию <...> — но даже и тогда в ней есть необходи-

мость...»⁷³. Но и спустя годы Шекспир всеял в него только «неотразимое отвращение, скуку и недоумение...»⁷⁴.

Начав с анализа «Короля Лира», Толстой не упустил возможности покритиковать и «Гамлета». Главный недостаток пьесы писатель видел в полном отсутствии у главного героя какого-либо характера, не соглашаясь с теми, кто считал, что это отсутствие, наоборот, является проявлением гения Шекспира. Также он полагал, что у Шекспира все чересчур преувеличенно и натянуто: монологи, диалоги, поступки героев.

Причину же столь большого восхищения творчеством англичанина он видел в том, что «немцам надо было противопоставить надоевшей им и действительно скучной, холодной французской драме более живую и свободную»⁷⁵. Иначе говоря, это Гёте провозгласил Шекспира гением, и вся интеллектуальная элита подхватила его призыв, подняв Эйвонского лебедя на пьедестал почета, что, согласно Толстому, было их большой ошибкой и заблуждением.

Одна из основных идей Л. Н. Толстого заключается в следующем: «внутренняя причина славы Шекспира была и есть та, что драмы его пришлись *pro capite lectoris*, то есть соответствовали тому арелигиозному и безнравственному настроению людей высшего сословия нашего мира»⁷⁶. Нам же, напротив, представляется, что в «Гамлете» можно найти и черты христи-

⁷³ Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями. М., 1978. Т. 1. С. 154.

⁷⁴ Толстой Л. Н. О Шекспире и о драме. Статьи об искусстве и литературе // Толстой Л. Н. Собрание сочинений. М., 1983. Т. 15. С. 259.

⁷⁵ Там же. С. 309.

⁷⁶ Там же.

анской модели поведения. Мнение писателя, что шекспировские драмы развращают читателя и зрителя, не было доказано ни самим Толстым, ни театральной практикой.

Несмотря на общее настороженное отношение к русскому гамлетизму, А. П. Чехов отрицал толстовскую точку зрения и выступил в защиту «Гамлета»: «Есть люди, которых развратит даже детская литература, которые с особенным удовольствием прочитывают в псалтыри и в притчах Соломона пикантные местечки, есть же и такие, которые чем больше знакомятся с житейской грязью, тем становятся чище»⁷⁷.

Однако интерес к этому вечному образу имел и обратную сторону. Повышенное внимание к проблеме загадки характера датского принца, возникновение своеобразного культа принца Датского в русском эстетическом сознании не могло не вызвать противоположную реакцию, граничащую с раздражением. В это время стали появляться многочисленные статьи и фельетоны, которые стремились предать термину «гамлетизм» негативную окраску.

Культурно-историческая ситуация России 70-80-х годов XIX века тоже диктовала свои условия для нового осмысления гамлетизма. Народническое движение и последовшие за этим разочарование в идеи «хождения в народ», сформировала новый тип отошедших от движения сторонних наблюдателей. Подобные рефлектирующие, размышляющие, эгоцентрические Гамлеты из дворянства и чиновников запечатлены в рассказе пуб-

⁷⁷ Чехов А. П. Собр. соч. II, М.: Гослитиздат, 1956. С. 172.

лициста Я. В. Абрамова «Гамлеты — пара на грош (Из записок лежебока)» («Устой», 1882), повести исследователя народной жизни А. И. Эртеля «Пятихины дети» («Вестник Европы», 1884), бывшей сельской учительницы В. И. Дмитриевой «Тюрьма» («Вестник Европы», № VIII–X, 1887). Поэт-народник Н. Сергеев избрал в качестве лирического героя стихотворения «Северный Гамлет» (1880) современника, размышляющего «о мелкой пошлости своей». Этому обмельчавшему герою своего времени остается только созерцание окружающего мира «и в терзаниях наслаждаться судьбой Гамлета наших дней».

Для народников гамлетизм стал воплощением скептицизма, безволия и бездействия. Осуждение этих черт, которые были обозначены нарицательным понятием «гамлетизм», можно встретить во многих статьях представителей народнического движения: «Шекспир и наше время» П. Л. Лаврова (1882), «Жизнь в литературе и литератора в жизни» А. М. Скабичевского (1882), «Гамлет наших дней» П. Ф. Якубовича (1882) и др. Но, наверное, самым яростным нападкам в истории русского гамлетизма 70-80-х годов XIX века шекспировский вечный образ, а вернее его отечественное подобие подвергся в статье Н. К. Михайловского «Гамлетизированные поросята» (1882). Развивая идеи русского гамлетизма, заложенные еще Тургеневым, Михайловский выделил два типа отечественных эквивалентов датскому принцу: «гамлетики» и «гамлетизированные поросята». Определяя первый тип,

публицист писал: «Гамлетик, тот же Гамлет, только поменьше ростом (...), по относительной малости своего роста, он стремится под тень великорослого Гамлета, ищет и находит утешение в своем с ним сходстве. При этом, однако, гамлетик все-таки действительно страдает от сознания своей бездеятельности и смотрит на поставленную перед ним задачу не свысока, а наоборот, снизу вверх: не дело ничтожно, а он, гамлетик, ничтожен»⁷⁸. Позже, такой тип гамлетика Михайловский увидел в образе Нежданова из тургеневской «Нови». Похоже, что есть он и в уже упомянутом выше стихотворении Н. Сергеева «Северный Гамлет».

Еще более радикальным и обидным термином «гамлетизированные поросята» Михайловский называет тех, кто оправдывал свой отход от борьбы против несправедливости в русском обществе всевозможными теориями: «Поросенку, понятное дело, хочется быть или хоть казаться красивее, чем он есть... Гамлет — бездельник и тряпка... кроме того, облечен своим творцом в красивый пельмень и снабжен из ряду вон выходящими дарованиями, и поэтому многие бездельники и тряпки хотят себя в нем узнавать, то есть копируют его, стремятся под его тень». В их отказе действовать критик видит высокомерный самообман поросенка, который «убежден и других желал бы убедить, что подлежащее ему дело ниже его, что и вообще нет на земле практической деятельности, достойной его поросячьего великолепия». Гамлетизированных поросят Михайловский видел в ге-

⁷⁸ Михайловский Н. К. Сочинения. СПб., 1897. Т. 5. С. 685–687.

роях рассказов своего бывшего приятеля Ю. Н. Говорухи-Отрока (известного под литературным псевдонимом Ю. Николаев), «Fatum» («Полярная Звезда», гр. Сальяса, 1881), «Развязка» («Вестник Европы», 1882). Михайловский выступал против оправдания и сочувствия человеческим слабостям, против культивирования в произведениях русской литературы образа Гамлета. Гамлетизму, как явлению общественно-политической жизни, реакционный критик придавал пародийные черты достойные всякого порицания и презрения.

В чуть более сдержанной форме в гамлетизме обвиняли героев и В. М. Гаршина, одного из наиболее выдающихся писателей литературного поколения 70-х годов XIX столетия. В его субъективном творчестве особенно ярко отразился душевный разлад идеалистов литературного поколения этого времени. Сам Гаршин был по своему личностному и художественному сознанию истинным гуманистом. Как крик души звучит его протест против войны в рассказах «Четыре дня» (1877), «Трус» (1879), «Из воспоминаний рядового Иванова» (1883). Вместе с гуманизмом в творчестве и личности Гаршина, отобразилась необходимость в деятельной борьбе со злом. Эту потребность отразил наиболее известный рассказ писателя «Художники» (1879), сам Гаршин в лице художника Рябинина показал, что истинно нравственный человек не может спокойно творить, видя кругом чужую боль и страдания.

Желание уничтожить мировое зло нашло свое воплощение в удивительно поэтичной сказке «Красный цветок» (1883).

Из биографии Гаршина нам известно, что он отправился на войну в Болгарию ради освобождения братских народов от турецкого ига, где при особо кровопролитном сражении под Аясларом (11 августа 1877 г.), личным примером поднял солдат в атаку и был ранен в ногу. С весьма утопичным проектом всепрощения Гаршин обращался к начальнику верховной распорядительной комиссии графу Лорис-Меликову, к обер-полицеймейстеру Козлову; пешком дошел до Ясной Поляны, где всю ночь пробеседовал со Львом Толстым о том, как лучше обустроить счастье человека. Известно и о его нервных припадках, во время которых он мечтал уничтожить все мировое зло сразу. Разочарование в невозможности реализовать многие свои начинания и рано обострившееся психическое расстройство писателя привели безнадёжного меланхолика к неверию в торжество добра и победу над злом. Даже бросившему искусство Рябинину из «Художников», который пошел в народные учителя, и, казалось бы, сделал настоящий поступок, его выбор не может доставить душевного комфорта, поскольку интересы личности оказываются такими же важными, как и общественные. Непритворные, как в случае с Гамлетом, симптомы обострившегося психического расстройства, беспричинная тоска привели к глубокой депрессии и в конечном итоге к самоубийству писателя.

А. П. Чехов описал духовную деградацию современников, саркастично относился к предшествовавшему поколению «лишних людей» 60-х годов XIX века, к увлечению земством и

последовавшему разочарованию в нем. В общественном сознании 80-х годов гамлетизм связывается с философией скептицизма, бездействием, безволием интеллигенции. Чехов не столько обличает среду, из которой происходят русские Гамлеты, сколько показывает их никчемность, слабоволие. Иванов из одноименной драмы является красноречивым примером подобного отношения Чехова к интеллигенции 80-х годов позапрошлого века. Трагедия Иванова в том, что ему не по силам сделать что-либо ради других, измениться самому. Герой проводит параллель между собой и работником Семеном, который надорвался, хвастаясь силой перед девушками.

Определенная нерешительность и рефлексивный «гамлетовский период» пережил сам Чехов, но поездка на Сахалин во многом изменяла мировоззрение русского писателя и помогла преодолеть духовный кризис. Правда, всех своих «гамлетизированных героев» Чехов приводит к самоубийству (Иванов, Треплев). Обличение этого типа есть в фельетоне «В Москве» (1891), где за подписью «Кисляев» герой произносит плаксивый монолог-саморазоблачение: «Я гнилая тряпка, дрянь, кислятина, я московский Гамлет. Тащите меня на Ваганьково!»⁷⁹. Чехов клеймил таких Гамлетов устами своего героя: «Есть жалкие люди, которым льстит, когда их называют Гамлетами или лишними, но для меня это — позор!».

Не последнюю роль шекспировский герой сыграл в жизни и творчестве А. А. Блока, которого нарекли именем Гамлета

⁷⁹ Цит. по: Горбунов А. Н. Указ. соч. С. 16.

русской поэзии. Поэту посчастливилось сыграть любительскую роль «узника Эльсинора» в молодости (его будущая жена, дочь химика Менделеева сыграла Офелию), и затем в течение всей жизни образ принца был для него своеобразным собеседником и источником самопознания.

В XX веке принц Датский окончательно утвердился как один из основных поэтических образов русской литературы. Ф. К. Сологуб, А. А. Ахматова, Н. С. Гумилев, О. Э. Мандельштам, М. И. Цветаева, В. Г. Шершеневич, Б. Л. Пастернак, В. В. Набоков, Н. А. Павлович, П. Г. Антокольский, Б. Ю. Поплавский, Д. С. Самойлов, Т. А. Жирмунская, В. С. Высоцкий, Ю. П. Мориц, В. Э. Ресептер и др. не столько эксплуатируют высокую интертекстуальность вечного образа Гамлета, сколько создают его новые лики. Наиболее яркой интерпретацией образа принца Датского в отечественной поэзии прошлого века можно назвать Гамлета-Актера-Христа Пастернака. Необычность интерпретации хрестоматийного образа человека в кризисной ситуации находит у Пастернака черты истинной жертвенности лирического героя. По-своему интересны Гамлет-студент Набокова, принц бунтарь-маргинал Высоцкого, но в них нет той лирической цельности и глубины, которая выражена простой и понятной мудростью пастернаковского Гамлета-Актера-Христа: «Но продуман распорядок действий, / И неотвратим конец пути. / Я один, все тонет в фарисействе. / Жизнь прожить — не поле перейти».

Первым «Гамлетом» России XX века стал перевод Н. П. Россова (настоящая фамилия Пашутин) (1907), в котором он стремился, по его собственному признанию «угадывать мысли, страсти, эпоху этого языка»⁸⁰. Это придало его «Гамлету» характер очевидной произвольности.

Образ Гамлета продолжал волновать русскую интеллектуальную элиту. Особое внимание к герою Шекспира проявляли символисты. Их позиции разделял и будущий знаменитый психолог Л. С. Выготский. Он с первых страниц своего труда «Трагедия о Гамлете, принце Датском» заявил, что выражает свою чисто субъективную точку зрения как читатель. Подобная критика не претендует на строгую научность, ее можно, по его мнению, назвать «дилетантской».

Но, с другой стороны, она существует и будет существовать. И Гёте, и Потебня, да и многие другие замечали, что автор может вкладывать какую-то конкретную идею в свое творение, когда как его читатель может увидеть нечто совершенно другое, чего автор и не предполагал делать. Каждый критик, по Выготскому, должен иметь свое мнение, которое должно быть для него единственно верным. «Веротерпимость» нужна только в начале работы, но не более того.

Выготский считал, что множество интерпретаций «Гамлета» бесполезны, т. к. все они пытаются все объяснить с помощью идей, взятых откуда-нибудь, но только не из самой трагедии. В результате он пришел к выводу, что «трагедия умыш-

⁸⁰ Шекспир В. Гамлет (принц датский), трагедия Вильяма Шекспира / Пер. с англ. Н. Россова, СПб., 1907. С. 4.

ленно построена как загадка, что ее надо осмыслить и понять именно как загадку, не поддающуюся логическому растолкованию, и если критики хотят снять загадку с трагедии, то они лишают самую трагедию ее существенной части»⁸¹. Тем не менее, сам он полагал, что Шекспира больше интересовала коллизия и интрига пьесы, чем характеры. Именно поэтому, возможно, оценки этих характеров столь противоречивы. Выготский соглашался с мнением, что Шекспир задумал наделить Гамлета столь противоречивыми чертами, чтобы он как можно лучше соответствовал задуманной фабуле. Критик заметил: ошибка Толстого заключалась в том, что он посчитал подобный ход за проявление бездарности драматурга. На самом деле, это можно расценивать как великолепную находку Шекспира. Отсюда, логичнее было бы задаться вопросом, «не почему Гамлет медлит, а зачем Шекспир заставляет Гамлета медлить?»⁸². С точки зрения Выготского, Гамлет в конце концов расправляется с королем скорее не за убийство тем своего отца, а мстит за смерть своей матери, Лаэрты и себя самого. Шекспир для достижения особого эффекта на зрителя постоянно напоминает о том, что должно рано или поздно произойти, но всякий раз уклоняется от самого короткого пути, чем создает противоречивость, на которой и строится вся трагедия. Большинство критиков изо всех сил стараются найти соответствие героя и фабулы, но не понимают, по мнению Выготского, что

⁸¹ Выготский Л. С. Трагедия о Гамлете, принце Датском У. Шекспира. М., 2001. С. 316.

⁸² Там же. С. 329.

Шекспир намеренно сделал их совершенно несоответствующими друг другу.

Последней предреволюционной постановкой «Гамлета» в России стала работа англичанина Гордона Крэга и К. С. Станиславского в Московском Художественном театре. Оба режиссера искали новые способы и пути театрального искусства, которые впоследствии сильно повлияют на весь мировой театр, а позже — на кинематограф. На этот раз Гамлета сыграл знаменитый В. И. Качалов, который видел в принце философа, сильную личность, сознающую, однако, невозможность что-либо кардинально изменить в этом мире.

После октября 1917 г. Шекспир разделил судьбу всей мировой литературы в бывшей Российской империи. Раздались предположения, например профессора Л. М. Нусинова, что произведения, изображающие «классовое общество», постепенно станут абсолютно не нужны возникшему обществу пролетариата. Однако все же преобладали не столь радикальные мнения. Так, А. А. Блок и М. А. Горький считали невозможным исключение Шекспира из наследия всей мировой цивилизации. Тем не менее, критики, трактуя Шекспира в русле марксистской идеологии, называли его или слишком аристократичным и реакционным, или буржуазным писателем, который не сумел сделать абсолютно ясными революционные идеи, которые слишком завуалированы в его произведениях⁸³.

⁸³ A Shakespeare Encyclopaedia. Op. cit. P. 730: [He was a bourgeois writer who, however, hated bourgeois greed and Philistinism and transcended bourgeois ideol-

Советские шекспиристы сосредоточили основное свое внимание на творчестве Шекспира в целом, разрешая вопросы того, как следует понимать наследие драматурга в новых реалиях советского государства. Лишь в 1930 г. вышла в свет монография И. А. Аксенова «Гамлет и другие опыты, в содействие отечественной шекспириологии». Что касается театральных постановок пьесы, то в 1920–1930-е годы в основном это были неудачные вариации, которые иногда чересчур осовременивали и даже вульгаризировали Шекспира, представляя принца Датского как борца за справедливость и выпуская мотив рефлексии. Например, «Гамлет» Н. П. Акимова (1932) представил шекспировского героя в виде упитанного весельчака, а Офелия была превращена в представительницу древнейшей профессии. Исключением следует назвать постановку 1924 г., в которой роль принца сыграл М. А. Чехов. Он сосредотачивал внимание именно на всей тяжести душевного состояния Гамлета и «играл трагедию своего современника, маленького человека, прошедшего войну и революцию...»⁸⁴.

Совсем по-другому обстояло дело в искусстве перевода. М. Л. Лозинский предложил на суд читателя свой вариант перевода пьесы в 1933 г. Ему удалось сделать своего «Гамлета» таким, что, по оценкам многих специалистов, он остается самым точным до сегодняшнего дня. Он следовал принципам не только эквилинеарности, но и эквиритмии, сохранив при этом

ogy to such an extent that members of his own class were still unable to understand the revolutionary elements of his work.]

⁸⁴ Горбунов А. Н. Указ соч. С. 21.

богатство шекспировского языка, его метафоры и символику. Главным недостатком этого перевода считается его непригодность для театральных постановок, т. к. для большинства зрителей его поэзия была трудна для восприятия на слух.

Поэтому спустя всего четыре года, в 1937 г., появляется перевод А. Д. Радловой, который был сделан специально для советского театра и среднестатистического зрителя, что естественно не могло не привести к заметному опрощению стиля.

Наконец, в 1940 г. увидел свет, наверное, самый известный и популярный перевод: Б. Л. Пастернак издал свой первый вариант трагедии, который постоянно редактировал вплоть до своей кончины в 1960 г. Главными его установками можно назвать поэтичность и понятность. Он не стремился к абсолютной точности, для него более важным было передать не слово, а шекспировский дух. Может быть, в этом и кроется причина столь широкого успеха его перевода среди русских читателей и театралов. Безусловно, нашлись и суровые критики, которые ругали его за то, что он не смог передать всей шекспировской неоднозначности.

Следующим, кто отважился на попытку перевести «Гамлета», стал М. М. Морозов в 1954 г. На этот раз это был прозаический перевод, который был намного сильнее и точнее работ XIX века⁸⁵.

⁸⁵ Заметим, что, по свидетельству современников, М. М. Морозов восхищался переводом Б. Л. Пастернака и знал его наизусть. См., например: Коган Г. В. Полотняный завод — Переделкино // Знамя. 2000. №10. То же: <http://magazines.russ.ru/znamia/2000/10/kogan.html>

В это же время появляется целая серия критических работ, посвященных «Гамлету» Шекспира. Остановимся на некоторых из них и выскажем свое мнение о их содержании.

В советском послевоенном литературоведении множество критиков пыталось прочитать Шекспира по-новому или, по выражению А. Л. Штейна, «реабилитировать» Гамлета, сделать из него революционера: «Гамлет — положительный герой, наш соратник и единомышленник — вот основная мысль, высказанная в последнее время в наших работах о “Гамлете”. В порыве увлечения один критик сказал даже: “Гамлет — это звучит гордо”»⁸⁶.

Основная мысль здесь заключается в том, что Гамлет одинок и что, если дать «такому Гамлету крестьянское движение, он покажет, как надо расправляться с тиранами»⁸⁷.

А. Л. Штейн приводит в пример работу И. Е. Верцмана «“Гамлет” Шекспира». На ней мы остановим наше внимание, т. к. считаем ее ярким примером изучения наследия английского барда в СССР.

Итак Верцман считает, что Гамлет хоть и любим народом, но «похоже это на два провода, которые никак не могут соединиться, и поэтому нет электрической искры, света, огня»⁸⁸. Удел Гамлета — «путь одиночки», и он «носится с идеей возмездия Клавдию скорее как с нравственной, чем политической

⁸⁶ Штейн А. Л. «Реабилитированный» Гамлет // Вопросы философии. 1965. №10. С. 46.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Верцман И. Е. «Гамлет» Шекспира. М., 1964. С. 80.

целью»⁸⁹. С этим нельзя не согласиться. Действительно, принц не «тянет» на роль «сеятеля “доброего, разумного” и среди угнетенного народа»⁹⁰. Конечно, для советского литературоведения с его тотальной идеологией такая характеристика, скорее всего, звучала если и не абсолютно отрицательно по отношению к герою, то очевидно не лестно. Что ж, времена изменились, и теперь можно относиться к этой точке зрения как угодно. Плохо ли то, что Гамлет не хочет выходить на баррикады и вести за собой народные массы? Пусть каждый решает согласно своему мировоззрению и моральным критериям. Мы же считаем нужным сказать, что не видим оснований полагать, что Шекспир каким-то образом стремился показать своему, прежде всего, зрителю, а потом уж читателю некоего незрелого для активных действий революционера. Если то предположение, что драматург попытался завуалировано показать тайные закулисные перипетии английского двора, имеет основание для кропотливых размышлений умов шекспироведов, то, с нашей точки зрения, трудно вообразить себе революцию в тех исторических реалиях. В свою очередь мысль Верцмана, что Гамлет — «первый в поэзии герой, всеми помыслами и чувствами захваченный гражданской основой человеческой жизни»⁹¹, кажется нам правильной лишь отчасти. Нам видится, что характер Гамлета много глубже, чем только как рассматриваемый с позиций гражданственности.

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Там же. С. 84.

⁹¹ Там же. С. 85.

С другой стороны, Верцман — и с этим мало кто решился бы поспорить — полагает, что Гамлет лишен твердости. Одно дело — желать, другое — сделать. Он терзает себя, ругает за инертность:

O, what a rogue and peasant slave am I!	Какой же я холоп и негодяй!
Is it not monstrous that this player here,	Не страшно ль, что актер проезжий
But in a fiction, in a dream of passion,	этот
Could force his soul so to his own conceit	В фантазии, для сочиненных
That from her working all his visage wan-	чувств,
ned,	Так подчинил мечте свое сознание,
Tears in his eyes, distraction in his aspect,	Что сходит кровь со щек его, глаза
A broken voice, and his whole function	Туманят слезы, замирает голос
suiting	И облик каждой складкой говорит,
With forms to his conceit? And all for	Чем он живет? А для чего в итоге?
nothing!	Из-за Гекубы!

For Hecuba! (II, II, 560–568)

Критик считает, что воля и мысли Гамлета разобщены. В конце концов, он убьет своего заклятого врага, но «не в акте великой кары, которая выявит извечное могущество справедливости и героическое упорство мстителя, а в кровавой суматохе, где погибнут и виноватые и правые»⁹². Подобные точки зрения можно найти и у западных шекспироведов. Например, Чеймберс (E. K. Chambers) полагает, что из-за нерешительности Гамлета погибло слишком много людей⁹³. Верцман, как представляется, косвенно подразумевает, что Гамлет, пощадив

⁹² Там же. С. 94.

⁹³ См.: Chambers E. K. Shakespeare Survey. N. Y., 1958. P. 189.

короля, совершил непоправимую ошибку из-за «“проклятой” привычки — взвешивать все “за” и “против”»⁹⁴. Для Верцмана Гамлет — человек, который заранее обречен на поражение. Далее, продолжая свою мысль, критик заключает мысль, что, в конце концов, Гамлет обретает свой идеал в лице Фортинбраса. Это также, как нам видится, является спорным. Быть может, принц и поражен его энергией, но вопрос — хотел бы он примерить его ботинки? — остается открытым.

В результате Верцман приходит к выводу, что принц, так или иначе, «истинно велик»⁹⁵, а «слабость Гамлета — отражение практического бессилия лучших людей его времени»⁹⁶. Т. е. все равно, несмотря на все свои недостатки, Гамлет в конце пьесы становится революционером своего времени и «сокрушил бы горы, если бы не был скован мыслью о необъятности зла, царящего в мире»⁹⁷. Более того, Верцман разделяет Гамлета и гамлетианство, силу и слабость. «Гамлетианство умерло, Гамлет жив»⁹⁸. А если и умер, то «остались честные Горации, которые понесут в будущее его героические идеалы»⁹⁹.

Подобное описание проблемы можно назвать характерной для, пожалуй, всего советского литературоведения: если в начале Гамлет сбивает нас с толку своими поступками, то по-

⁹⁴ Верцман И. Е. Указ. соч. С. 94.

⁹⁵ Там же. С. 96.

⁹⁶ Там же. С. 102.

⁹⁷ Там же. С. 104.

⁹⁸ Там же. С. 114.

⁹⁹ Там же.

том он все же, по мнению критиков, примеряет платье молодого революционера и, пусть и погибает в борьбе за светлое будущее, оставляет за собой последователей, которые довершат его благие начинания. По всей видимости, такого заключения требовали реалии, в которых находилась критическая мысль в Советском союзе.

Возвращаясь к статье А. Л. Штейна «“Реабилитированный” Гамлет», следует заметить, что ее автор не вполне соглашается с идеями Верцмана, который, как и многие другие исследователи, пытается одеть на принца ореол героической личности. Его главной мыслью, на наш взгляд, является то, что Гамлет не способен использовать те же методы, что и его враги: «Борьба Гамлета против короля фактически могла вылиться только в борьбу за личную власть. Для того, чтобы победить в этой борьбе, надо было применять те подлые методы, которые были приняты, барахтаться в той грязи, в которой барахтаются король Клавдий, Полоний, Гильденстерн и Розенкранц»¹⁰⁰.

Вообще, по мнению Штейна, более интересно наблюдать за Гамлетом, когда он размышляет, чем когда он действует. «Сила Гамлета в том, что он видел диссонансы жизни, понимал их, страдал от дисгармонии жизни»¹⁰¹. Причины же медлительности героя, по мнению критика, лежат в складе ума принца, его мировоззрении. Это замечание видится особенно важным, т. к. оно является ключевым для толкования образа Гам-

¹⁰⁰ Штейн А. Л. Указ. соч. С. 52.

¹⁰¹ Там же. С. 53.

лета, с каких позиций не подходили бы те или иные ученые в своих исследованиях.

Другой отечественный шекспировед, М. В. Урнов сразу же замечает, что сколько актеров, столько и интерпретаций. Не говоря уж о критиках. И в этом и есть подлинное величие героя шекспировской драмы. Но, как бы там ни было, принято «сочувствовать Гамлету с момента его появления на сцене»¹⁰². Действительно, только самый черствый и темный человек мог бы остаться равнодушным к тому, что происходит в трагедии, будь то на сцене или в воображении читателя. Наверное, мало кто из зрителей или читателей не ставил себя на место принца Датского, ведь, по существу, для того мы и читаем книги, ходим на спектакли, смотрим фильмы, чтобы сравнивать себя с их героями в попытках найти ответы на вечные вопросы бытия.

Мировое зло настигает Гамлета внезапно по возвращению из его *alma mater*, Виттенбергского университета, и у него не находится противоядия, лекарства, которое помогло бы ему или кардинально и быстро с ним расправится, или просто закрыть на все глаза, забыться и просто радоваться жизни, как это пытается делать Гертруда. Но принц в силу своего характера вынужден выбрать ни то, ни другое. Ибо «в нем велика инерция иных возвышенных и восторженных представлений о человеке»¹⁰³. Он жаждет докопаться до сути происходящего,

¹⁰² Урнов М. В., Урнов Д. М. Шекспир, его герои и его время. М., 1964. С. 139.

¹⁰³ Там же. С. 149.

найти корень зла, а это стоит ему душевных мучений, многочисленных самотерзаний и переживаний.

Урнов считает, что традиционные попытки понять, что же хотел показать нам Шекспир, не удовлетворяют шекспироведение. Ни психологические, ни социальные объяснения не в состоянии дать четкого ответа на этот вопрос, т. к. не принимают во внимание «важных обстоятельств — чрезвычайного интереса к человеку в шекспировские времена, конкретного понимания его природы и познания, особенного его художественного изображения...»¹⁰⁴. Безусловно, одной из черт литературы (да и всей культуры в целом) эпохи Возрождения является антропоцентризм. «Центр мирового устройства сместился в умах по направлению к личности, баланс сил нарушился в ее пользу»¹⁰⁵. Передовые люди начинают называть себя гуманистами и Гамлета, без сомнения, можно причислить к их числу. Ему претит лицемерие и алчность окружающих его людей, он мечтает о перерождении грешного человеческого рода. Но, как и многие реальные гуманисты, он большую часть времени тратит на размышления и на строительство своей философской доктрины.

А. Аникст видел в слабости Гамлета не его внутреннее состояние, а «состояние, переживаемое им»¹⁰⁶. Он считает принца сильным человеком, по природе энергичным, но чувст-

¹⁰⁴ Там же. С. 156.

¹⁰⁵ Энциклопедия для детей. Всемирная литература. Ч. 1. От зарождения словесности до Гёте и Шиллера. М., 2000. С. 391.

¹⁰⁶ Аникст А. Гамлет, принц Датский // Шекспир У. Собр. соч. в 8 т. М., 1960. Т. 6. С. 610.

вующим, как «все произошедшее подломило его волю»¹⁰⁷. Гамлет, по его мнению, благороден, а вся пьеса пронизана чувством того, что, «трудно остаться незапятнанным в мире, отравленном злом»¹⁰⁸.

Продолжая краткий экскурс о жизни «Гамлета» в русском театре, остановимся на постановке 1954 г., в которой принца сыграл Е. В. Самойлов. По мнению театральных критиков, в ней принц из юноши-философа королевской крови превратился в простого обывателя, который поражен картиной мирового зла и находится в состоянии постоянных дум и размышлений о будущем человечества.

Следующим настоящим достижением советского кинематографа стала экранизация трагедии Г. М. Козинцева 1964 г. Она даже по оценке жителей «туманного Альбиона» была признана лучшей в XX веке. Потрясающая по своей эстетике игра И. М. Смоктуновского сделала свое дело и принесла большой успех картине как у нас, так и за рубежом.

Наконец, ярким — и хочется верить не последним самобытным — русским Гамлетом принято считать В. С. Высоцкого. Актер своей игрой добился того, что главной мыслью всего спектакля стала идея о бренности нашего бытия. Гамлет Высоцкого был обречен на гибель априори и осознавал это, однако погибал с высоко поднятой головой.

В 80-е и 90-е годы XX века страна переживала нелегкую эпоху перемен, которая вылилась в развал Советского союза.

¹⁰⁷ Там же.

¹⁰⁸ Аникст А. Ремесло драматурга. М., 1974. С. 569.

Вместе со всей страной сложные времена переживал и театр. С нашей точки зрения, именно поэтому нам не удалось обнаружить каких-либо известных полноценных опубликованных работ, которые касались бы новых постановок «Гамлета». Исключений немного. Например, в статье газеты «Коммерсант» за 14 октября 1998 г. дается краткая рецензия на «Гамлета», поставленного на сцене Театра Российской армии немецким режиссером Петером Штайном. В целом заявлено, что, несмотря на хорошую игру актерского состава, (роль Гамлета исполнил Е. Миронов) спектакль ничего сверхнового для российской публики не представлял.

Зато стык тысячелетий подарил русскому читателю сразу целых два новых перевода «Гамлета»: В. Рапопорта (1999) и В. Поплавского (2001). И это свидетельствует о том, что шекспировская трагедия не собирается исчезать из контекста отечественной культуры и в третьем тысячелетии. «Гамлет» Шекспира нужен зрителю и читателю сегодняшнего дня. Об этом хорошо заметил А. Бартошевич: «Меняется реальность, в которых живет человечество, меняются вопросы, которые оно задает художникам прошлых столетий — меняются сами эти художники, меняется Шекспир»¹⁰⁹.

Интересной показалось нам страница в Интернете, повествующая о мюзикле «Вот тебе и Гамлет...», премьера которого состоялась 25 апреля 2002 года в студенческом театре «Ювента», который расположен в стенах РПГУ им. А. И. Герцена. По

¹⁰⁹ Бартошевич А. В. Шекспир, заново открытый // Шекспир У. Комедии и трагедии. М., 2001. С. 3.

существу, это далеко не шекспировская драма, а точнее совсем не является таковой, т. к. сценарий написан по мотивам произведений совсем других современных авторов: Л. Филатова и М. Павловой. Шекспир здесь пересказывается устами гардеробщицы, которая пытается донести содержание «Гамлета» нерадивому подростку, бритоголовому бандиту, даме из «высшего общества» и бабушке из деревни — людям, которые никогда в жизни не слышали ни о каком принце Датском¹¹⁰. По существу, это картина нашего современного общества в миниатюре. И она наводит на печальные размышления и дает повод задуматься о состоянии нашей культуры сегодня. Режиссер С. Белоусов очень хорошо уловил некую печальную тенденцию и за это его можно только поблагодарить. По крайней мере, один из зрителей, по собственному признанию, пришел после мюзикла домой и открыл томик Шекспира. Хочется надеяться, что он стал не последним.

Если говорить о последних трактовках «Гамлета» Шекспира, предложенными у нас, следует упомянуть такие имена, как А. Барков, Н. Чолокава, Е. Черняева и др. Барков, пользуясь некоторыми находками упомянутых шекспироведов, предложил любопытную, если не сказать революционную точку зрения. Согласно ей, повествование ведется от лица Горацио, который является не другом Гамлета, как это принято считать, а, напротив, — его соперником. Строки, написанные пятистопным ямбом, являются частью «вставной новеллы», в которой принц Гамлет и

¹¹⁰ См.: <http://teatr-uventu.spb.ru/gamlet.html>

является тем, кем его принято считать — человеком, медлящим с актом мести. Барков делает попытку доказать, что отцом принца Гамлета был король Фортинбрас, отец принца Фортинбраса, которого король Гамлет убил тридцать лет назад. Причины многочисленных нестыковок (например, возраст принца) заключаются в том, что, по мнению исследователя, в трагедии существует два измерения: одно — в котором Гамлет является автором «Мышеловки» и потом исчезает, второе — в котором Гамлет выступает героем написанной им театральной постановки. Горацио же ловко чернит Гамлета в глазах читателя (например, в отношениях с Офелией), самого себя же он рисует в образе верного друга¹¹¹.

С нашей точки зрения, это радикальное предположение нуждается в тщательной проверке, которую в рамках данной работы мы не имеем возможности выполнить. Однако появление подобных публикаций еще раз доказывают высокую степень интереса специалистов к «Гамлету».

К сожалению, на российской сцене последних лет так и не появилось действительно значительной и самобытной художественной интерпретации вечного образа. Во многом это происходило по тому, что режиссеры, пытавшиеся создать «нового русского» Гамлета, шли по пути чрезмерного экспериментаторства, либо старались его осовременить, придать ему современное звучание. Но ни дорогостоящие декорации и костюмы, ни привлечение актеров из модных сериалов не дали ощущение

¹¹¹ См. цикл статей: <http://w-shakespeare.narod.ru/hamlet-m.html>

ния появления героя нашего времени в одеждах датского принца. «Последние московские постановки трагедии, при несомненных сценических достоинствах некоторых из них (спектакли «Сатирикона», Театра на Покровке, Театра им. Станиславского, постановка П. Штайна со сборной труппой) свидетельствуют о сегодняшнем духовном кризисе, с ясностью отражающемся в трактовках роли самого принца. Характерно, что в большинстве постановок центральной фигурой становится Клавдий, а Гамлет оказывается не только эстетически труден, но и духовно непосилен для играющих роль актеров, при всей высоте их профессионализма. Трагедия начинает склоняться к иронической трагикомедии — жанру, кажется, много более адекватному мироощущению сегодняшних художников»¹¹². В этих справедливых словах исследователя кроется одна очень точная идея, ставшая своеобразной приметой нашего времени: по двухвековой традиции русская культура старается увидеть себя через трагедию «Гамлета», но ее современное «близорукое» состояние этого дать не может. На вопрос из публики, слушавшей доклад А. В. Бартошевича на «Шекспировских чтениях — 2006», какая же пьеса Шекспира сегодня наиболее созвучна отечественному культурному самосознанию, ученый назвал «Меру за меру».

¹¹² Бартошевич А. В. Новые постановки Шекспира в России // http://rspu.ryazan.ru/~rogatin/abst2004.htm#_Точ73324179

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Весь этот огромный пласт мировой гамлетистики, поднявший множественные проблемы внутреннего духовного самоопределения личности стал для русской культуры ее порождающим началом. Вечный образ принца Датского, укоренившись на отечественной почве, быстро перерос масштаб литературного персонажа. Гамлет стал не только именем нарицательным, он воплотил в себе всю переменчивость самоидентификации русского человека, его экзистенциальный поиск пути через горнило противоречивых и трагичных событий истории России последних веков. Мученический путь «Русского Гамлета» был разным на определенных этапах развития общественной мысли в России. Гамлет становился олицетворением художественного, нравственного, эстетического и даже политического идеала (или антиидеала). Так, для Пушкина в «Послании Дельвигу» (1827) («Гамлет-Баратынский») образ принца Датского явил собой воплощение истинного мыслителя, интеллигента, в чьей мировоззренческой природе доминирует рефлектирующее начало в осмыслении окружающего мира. Лермонтов видел величие и неподражаемость творчества Шекспира, воплощенное именно в «Гамлете»¹¹³. Реминисценции из «Гамлета» легко прослеживаются в лермонтовской драме «Испанцы», в образе Печорина. Для Лермонтова Гамлет является

¹¹³ См.: Лермонтов М. Ю. Полное собрание сочинений. М., 1957. Т. 6. С. 407.

идеалом мстителя-романтика, который страдает, осознавая все несовершенство брэнного мира.

Перегибом в переосмыслении и восприятия вечного образа Гамлета русской критической мысли конца XIX века явилось мнение о его полной беспомощности, ненужности и ничтожности ... Принц Датский становится «лишним человеком», «гамлетизированным поросенком», приобретает отрицательное значение, искажается сама причина его бездействия.

Все эти метания в общественном культурном сознании России, как нельзя лучше охарактеризовал Д. С. Лихачев, который в дискредитации «русского Гамлета» распознал ничто иное как отражение общественного раскола, приведшего к дальнейшему снижению роли и значения класса интеллигенции в социальном сознании россиян: «Хождения в народ в буквальном и переносном смысле привели в некоторой части нашего общества в XIX и XX вв. ко многим заблуждениям в отношении интеллигенции. Появилось и выражение «гнилая интеллигенция», презрение к интеллигенции, якобы слабой и нерешительной. Создалось и неправильное представление об «интеллигенте» Гамлете как о человеке, постоянно колеблющемся и нерешительном. А Гамлет вовсе не слаб: он преисполнен чувства ответственности, он колеблется не по слабости, а потому что мыслит, потому что нравственно отвечает за свои поступки»¹¹⁴. Далее Д. С. Лихачев приводит строки из стихотворения Д. Самойлова «Оправдание Гамлета»:

¹¹⁴ Лихачев Д. С. Раздумья о России. СПб.: Logos, 1999. С. 615.

«Врут про Гамлета, что он нерешителен, —
Он решителен, груб и умен,
Но когда клинок занесен,
Гамлет медлит быть разрушителем
И глядит в перископ времен.

Не помедлив, стреляют злодеи
В сердце Лермонтова или Пушкина...»

Оправдание Гамлета Самойловым успешно хотя бы потому, что поэт ставит принца Датского в один ряд с вечными образами трагичности судеб поэтов.

Таким образом, для русского самосознания новейшего времени Гамлет, в конечном итоге, становится не банальным воплощением слабости, нерешительности рефлексера, а осознания степени ответственности за принятое решение. Образованность и интеллигентность Гамлета противостоит невежеству, «полузнайству» тех, кто, прикрываясь высокими политическим лозунгами, упрекает его в бездействии.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
«Принц Датский»: Гамлет как вечный образ.....	5
«Западный Гамлет», или Гамлет как вечный образ зарубежной культуры.....	14
«Русский Гамлет», или Гамлет как вечный образ русской культуры	34
Заключение.....	81

Сведения об авторах:

Гайдин Б. Н. — кандидат философских наук, старший научный сотрудник Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ.

Захаров Н. В. — доктор философии (PhD), кандидат филологических наук, заместитель директора Института фундаментальных и прикладных исследований МосГУ, академик МАН (IAS, Инсбрук), ученый секретарь Шекспировской комиссии РАН.

Луков Вл. А. — доктор филологических наук, профессор, заслуженный деятель науки Российской Федерации, академик МАН (IAS, Инсбрук), МАНПО.

Научное издание

ШЕКСПИРОВСКИЕ ШТУДИИ IV

Луков Владимир Андреевич

Захаров Николай Владимирович

Гайдин Борис Николаевич

**ГАМЛЕТ КАК ВЕЧНЫЙ ОБРАЗ РУССКОЙ И МИРОВОЙ
КУЛЬТУРЫ**

Монография

Для обсуждения на научном семинаре

23 апреля 2007 года

Художник — Алексей Захаров

Издательство Московского гуманитарного университета

Печатно-множительное бюро

Подписано в печать 13.05.2010 г. Формат 60×84 1/16

Усл. печ. л. 5,5

Тираж 100 Заказ №

Адрес: 111395, Москва, ул. Юности, 5/1