РАЗДЕЛ 2. ПОЭТИКА И ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

М.К.Кадубина

ТАЙНОЕ И ЯВНОЕ В ТРАГИЧЕСКОМ МИРЕ «ГАМЛЕТА» У.ШЕКСПИРА

ББК Ш 4

Статья посвящена анализу организации трагического мира в «Гамлете» У.Шекспира. Это произведение породило необозримое множество исследований. Для нас особенно важны концепции двух авторов: Л.Выготского и П.Флоренского, которые отметили исключительную трагичность пьесы в целом. Теоретическое обоснование трагического как эстетической категории находим в работе А.Ф.Лосева «Строение художественного мироощущения», где автор обобщает этическое (Лессинг, А.В.Шлегель, Гегель) и эстетическое (Ницше) понимание трагизма: «Мир разделен на две неравные части: одна – та, что окружает нас видимой оформленностью и стройностью, другая же есть бесформенное, мятущееся множество, содержащее в себе неизъяснимые ужасы и постоянно прорывающее видимый мир... Трагическая личность – та, *которая переживает грань указанных только что планов бытия* [курсив А.Ф.Лосева – М.К.], т.е. которая переживает прорыв темного космического бытия в ясный и оформленный мир видимой действительности» [1, с.316-317]. Мы предполагаем, что своеобразие трагизма «Гамлета» Шекспира в том, что «неизъяснимые ужасы», «прорывающие видимый мир» в изображенной действительности пьесы, рассекают не только сознание главного героя, но и других действующих лиц, которые, так или иначе, причастны к причине «проникновения темного космического бытия» в датское королевство. Другими словами, трагизм в «Гамлете» осуществляется как проникновение в явный мир потаенной действительности и, в результате, умерщвление жизни, поглощение Датского королевства загробной реальностью.

Понимая поэтическое произведение как художественную целостность, мы допускаем проявление полноты бытия в первоначальном единстве, саморазвивающемся обособлении и глубинной неделимости [2, с.8] тайного и явного, включая универсальные законы, организующие бытие.

История принца Гамлета с этой точки зрения – цепь трагических событий, связанных с внезаконным вмешательством человека в гармонию тайного и явного.

Действие в «Гамлете» начинается в полночь, «бьет двенадцать», сменяется караул... Подобный антураж располагает к восприятию происходящего в какой-то переломный момент времени, причем полночь, а не рассвет подчеркивает, что эти переломы чреваты чем-то беспокойным, темным, необо-

зримым, иррациональным. Знаменательно, что первая реплика трагедии звучит из темноты. Полный подозрительности вопрос: «Who's there?» («Кто здесь?») встречает не менее подозрительный ответ: «Nay, answer me; stand, and unfold yourself» [3, с.5]. («Нет, сам ответь мне; стой и объявись» [4, с.7]). Через несколько мгновений появится Призрак. Все это создает напряженный эмоциональный ритм восприятия текста (а особенно спектакля).

С тревогой воспринимают происходящее и действующие лица трагедии. Горацио сравнивает современную ему Данию с судным днем и с Римом перед падением Юлия. Недоумевает Марцелл:

– К чему вот эти строгие дозоры
Всеночно трудят подданных страны?
К чему литье всех этих медных пушек
И эта скупка боевых припасов,
Вербовка плотников, чей тяжкий труд
Не отличает праздников от будней?
В чем тайный смысл такой горячей спешки,
Что, стала ночь сотрудницею дня? [4, с.11]
What might be toward that this sweaty haste
Doth make the night joint labourer with the day? [3, p.7]

Высказывание Марцелла состоит из одних вопросов, которые вызывают тревогу. Усиливает такое впечатление и вопрос о «тайном смысле» (What might be toward...) или, в более точном переводе, конечной цели происходящего. Следует также отметить, что Марцелл занимает скромное положение не только как третьестепенный персонаж пьесы, но и в реальности Датского королевства. Это дает нам право предположить, что подобным образом охарактеризовать внешний мир мог чуть ли не любой житель государства; это своеобразный взгляд «из толпы», который позже окажет определенное давление и на короля Клавдия.

Итак, можно сказать о том, что в художественном мире трагедии с самого начала пьесы осуществляется бытие, в котором что-то нарушено. Наглядно это проявляется в том, что мы непосредственно наблюдаем, то есть во внешнем (явном, видимом) мире (подготовка к войне, неразличение дня и ночи) и в загробном (тайном для живого человека) мире (Призрак). И уже в первой сцене есть намек на существование какой-то первопричины этих нарушений повседневных устоев жизни. Можно догадываться, что эта первопричина является «порождающей» по отношению к нарушениям, происходящим в видимом и в потустороннем мире. Важно также заметить, что существующее неравновесие во внешнем мире воспринимается только как «предвестие злых событий», которыми уже «заражена» Дания и которые вот-вот обрушатся на королевство.

Л.Выготский утверждает, что уже с первой сцены Шекспир рисует трагическое как бы в двух планах: «жизненном» и «потустороннем». О

том, что происходит в «жизненном», мы уже говорили; в «потустороннем» («замогильном») исследователь отводит особое место появлению Призрака (Тени): «Тень – это завязка трагедии, ее потусторонний корень. Надо различать прижизненную завязку событий и посмертную» [5, с.379]. Л.Выготский считает, что потусторонняя трагическая завязка происходит в пьесе с появлением Призрака, которого он называет «реальностью инореальности», а жизненная завязка трагедии произошла до начала пьесы. Можно догадываться о том, что было до начала действия, сейчас нам важно подчеркнуть согласие с мнением исследователя о том, что трагическое в художественном мире «Гамлета» проявляется в двух бытийных планах: «потустороннем» и «жизненном» (тайном и явном); и что от проникновения одного в другой зависит распространение трагического мироощущения в изображаемой действительности и в сознании действующих лиц. Поэтому нарушение порядка во взаимодействии тайного и явного является причиной всех кровавых поступков, которые происходят в воплощенной реальности трагедии.

П.Флоренский не фиксирует проявление трагического в разных планах, но подчеркивает, если так можно сказать, органичность трагизма пьесы, наличие первопричины, которая является «порождающей» по отношению к дальнейшим событиям и переживаниям персонажей: «Трагичность не в гибели, а во внутренней *необходимости* этой гибели, подготовке ее всем предыдущим... Не случайно механически обрывается жизненная нить героя, и гибель его – как последнее звено в цепи, скованной из ряда ситуаций. Именно потому и производит «Гамлет» впечатление *трагического*, что он органически целен, что к гибели ведет не случайная причина, а та самая сила, которая обуславливает собою весь ход действия, что пьеса – *постепенная гибель*, что трагедия «Гамлет» – сама гибель». [6, с.258]

Следующая сцена происходит в парадной зале замка, где мы знакомимся с королевской семьей и придворными. В нашу задачу не входит подобная характеристика всех персонажей, но здесь хотелось бы отметить одну общую для них черту. Все герои трагедии прекрасно видят существующую ненормальность происходящего: разве прилично выходить замуж королеве, кода смерть предыдущего супруга «еще свежа»? К тому же брак с братом покойного мужа по тем временам считался страшным грехом кровосмешенья. И как можно одновременно одним глазом смеяться, а другим кручиниться? Возможно ли веселиться на похоронах и в то же время плакать на свадьбе? Клавдий:

... помня об умершем
Мы помышляем также о себе.
Поэтому сестру и королеву,
Наследницу воинственной страны,

Мы, как бы с омраченным торжеством –
Одним смеясь, другим кручинясь оком,
Грустя на свадьбе, веселясь над гробом,

Уравновесив радость и унынье, –
В супруги взяли,... [4, с.15]

В этом монологе Клавдий нарушает (преобразовывает) должные государственные и нравственные законы*. А именно, он нарушает закон, по которому монарх не принадлежит себе, точнее, он свободен до тех пор, пока его воля совпадает с нуждами государства. Клавдий же подчеркивает, что он, «помня об умершем», «помышляет о себе», но невозможно, не поправ памяти брата, жениться на его вдове. Клавдий своим высказыванием учреждает закон соединения несоединимого, поэтому в его королевстве и стало возможно все то, о чем мы выше говорили. Все подданные Датского королевства находят учрежденный Клавдием порядок вещей нормальным, законным. Только для принца здесь существует проблема. Сознание Гамлета обнаруживает и еще одну «ненормальность». Кроме соединения несоединимого, его возмущает разобщение того, что должно, по его представлениям, быть соединенным, как то: видимость и сущность, звук и значение, содержание и выражение. Многие критики отмечают, что Гамлет озабочен этой проблемой. И.Верцман рассматривает это как недоверие принца к зрению и предпочтение им опираться на разум, потому что «глазом нельзя раскрыть вероломство, хитрость, двоедушие» [7, с.46]. А.Аникст считает, что, обнаружив указанное противоречие, «Гамлет делает печальный для себя вывод – никому нельзя доверять» [8, с.84]. Н. Киасашвили утверждает, что «антитеза реального и кажущегося» «органически связана с представлением жизни в виде спектакля» [9, с.59].

Причем эта проблема проявляется не только в том, что люди обманывают друг друга или что-то скрывают, но и в невозможности выразить сущее:

Гамлет. Мне кажется? Нет, есть. Я не хочу
Того, что кажется. Ни плащ мой темный,
Ни эти мрачные одежды, мать,
Ни бурный стон стесненного дыханья,
И все обличья, виды, знаки скорби
Не выразят меня; в них только то,
Что кажется и может быть игрою;
То, что во мне, правдивей, чем игра;
А это все – наряд и мишура. [4, с.17]

Правда, пока только Гамлет реагирует на невозможность проявления ис-

* Ниже мы постараемся объяснить, почему считаем, что до Клавдия были правильные законы.

тинного в видимом как на своеобразную болезнь, остальные персонажи воспринимают это не только как должное, но и стараются поддерживать такой порядок: «Держи подальше мысль от языка» [4, с.26], – наставляет Полоний Лаэрта. Лаэрт и Полоний учат Офелию не верить словам Гамлета о любви.

Необходимо также отметить, что мы не могли бы характеризовать представленное течение жизни в Дании как ненормальное, если бы в тексте не содержалось знание о норме, о том, какой должна быть жизнь. Л.Пинский справедливо замечает, что представление о нормальной, закономерной жизни в сознании прежде всего Гамлета и других персонажей связано с прошлым, с умершим королем и его правлением: «Многократное в диалогах и монологах противопоставление Гамлетом прежнего короля нынешнему, насыщенно исторически – это «век нынешний и век минувший» датской трагедии». Действительно, чтобы увидеть разницу времен, достаточно сравнить двух датских королей, как это делает Гамлет:

Такой достойный король! Сравнить их –
Феб и сатир. Он мать мою так нежил,
Что ветрам неба не дал бы коснуться
Ее лица. О небо и земля! [4, с.18]

Неоднократно старого Гамлета, как идеального короля характеризует Горацио: «Истый был король» [4, с.20]. Идеальным героизмом, соответствием самым высоким представлениям о чести наделяет покойного короля воспоминание о его поединке со старым Фортинбрасом: храбрый Гамлет в честном бою завоевывает земли и славу. Особенно, если это сравнить с манерой Клавдия вести политические дела: коварство, убийство, подслушивание..., то можно с уверенностью сказать, что время старого Гамлета если и не было абсолютно благодатным, то уж оно было гораздо более благодатно, чем при короле Клавдии. Гамлет до смерти отца тоже был совсем не таким, как сейчас: «...гордый ум! Вельможи, / Бойца, ученого – взор, меч, язык, / Цвет и надежда радостной державы, / Чекан изящества, зерцало вкуса, / Пример примерных...» [4, с.73-74], – вспоминает так о нем Офелия. Жизнь при покойном короле казалась узаконенной: мертвые спокойно лежали в могилах, живые соблюдали правила правды и чести, их слова не расходились со смыслом, на королевском троне находились законные властители, принц и придворная девушка могли любить друг друга, могли любить родителей (при Клавдии Офелия не может одновременно любить и Гамлета, и Полония).

Все то же самое, только со знаком минус, можно сказать о времени Клавдия. Л.Пинский считает, что трагедия «Гамлета в том, что нарушилось Время, а Клавдий – «порождение измененного времени». Принц Гамлет должен разрешить эту ситуацию и поставить Время на место. Это очень ценное наблюдение. Правильная характеристика художественного времени, на наш

взгляд, во многом гарантирует понимание «Гамлета» Шекспира. Представления Л.Пинского о времени в «Гамлете» во многом справедливы, мы не можем согласиться только с «первопричинностью» проблемы времени, с тем, что она является «порождающей» по отношению к другим аномалиям Датского королевства. Трудно сказать: что было вначале: «гнусное убийство», измена королевы, кризис родового сознания или изменение времени. Можно только отметить, что все это стало причиной активного вмешательства Призрака покойного в жизнь королевской семьи и государства.

Разговор Гамлета с Призраком имеет решающее значение для развития действия в трагедии. Попробуем разобраться, как Гамлет воспринял слова Призрака, какую роль в судьбе Датского королевства сыграло общение принца с потусторонним миром?

Призрак. Прощай и помни обо мне. [4, с.35]
(уходит)
Гамлет. О небо! О земля! Кого впридачу?
Быть может, ад? Стой, сердце! Сердце, стой!
Не подгибайтесь подо мною ноги!
Держитесь прямо! Помнить о тебе?
Да, бедный дух, пока есть память в мире
Разбитом этом. Помнить о тебе?
Я с памятной доски сотру все знаки
Чувствительности...
...А теперь девиз мой:
«Прощай, прощай и помни обо мне».
Я в том клянусь.[4, с.150-151]

Теперь содержанием жизни Гамлета становиться память об отце, причем принц повторяет не слово «месть» («revenge»), а «память» (remember» и «memory»). Критика любит рассуждать о медлительности Гамлета: почему он не убивает Клавдия сразу после разговора с Призраком, а размышляет, произносит множество монологов о смысле жизни и тем самым тормозит действие.

Однако стоит обратить внимание на то, что Призрак в тексте не приказывает Гамлету убивать Клавдия, а говорит «отомстить» и «помнить». Потом Призрак это как бы расшифровывает, уточняет; отомсти, т.е.:

- Не дай постели датских королей
Стать ложем блуда и кровосмешенья.

Но как это можно исполнить, если постель королевская уже стала «ложем блуда...» Получается, что Гамлет должен повернуть Время и сделать так, чтобы оно началось сначала и Датский трон не запятнался бесчестием. Задача такого качества неподсильна человеку. Однако Призрак не только ставит перед принцем задачи; в результате общения с потаенным природа самого Гамлета изменяется, принц наделяется новым знанием и

становиться способным к разрешению сложных бытийных задач. Выготский считает, что во время разговора Гамлета с Тенью принц получает второе рождение. С этим трудно согласиться, если не вообразить вслед за Шекспиром сам процесс рождения. Обратим внимание на то, что Гамлет испытывает затруднение, сомнение в подборе слов, выражающих его состояние. Это потому, что вместе с новым словом рождается новое знание о небе («O all you host of heaven!»), о земле («O earth»), «кого впридачу?» («what else?»), «неужели я прибавлю еще и ад?» («And shall I couple hell?.. Oh, fie! Hold, hold my heart!» [3, p.24]) Лозинский и Пастернак переводят последнюю фразу почти одинаково: «О, тьфу, стой, сердце, стой!» Но нам хотелось бы обратить внимание на слово hold, которое в английском языке объединяет в себе значения: стой, держи, держись, овладевай, владей. В данном случае наиболее точно – овладевай, т.е. Гамлет говорит своему сердцу: усваивай и удерживай (если одним словом, то овладевай) новым знанием. В этих двух стихах много междометий, которые, выражая непосредственную эмоциональную реакцию Гамлета, подчеркивают, что он так экспрессивно реагирует на новое для него. Гамлет как бы не выражает готовую мысль, а творит ее вместе со звуком. Итак, мы можем сделать вывод: Призрак не просто рассказал Гамлету тайну-секрет Клавдия, а наделил его новым знанием, где убийство обрисовано в контексте мироздания, в контексте всей правды.

Наделив Гамлета необыкновенным для человека пониманием бытия, Призрак ставит перед ним и необыкновенную для человека задачу – изменить (очистить, преобразовать) бытие. По сути, перед принцем стоит творческая задача; понятно, что убийство Клавдия здесь не может быть решением. Гамлету необходимо найти форму (способ) преобразования бытия. Поэтому его сокровенные мысли (монологи наедине с собой) сосредоточены на главном: быть или не быть, и как быть?

Остальное действие выглядит какое-то время как бы оторванным от размышлений главного героя, да и принц, словно отрывается от самого себя: когда общается с другими персонажами, он вынужден играть безумца, чтобы не выдать себя. Под маской шута Гамлет может говорить правду, которую окружающие воспринимают как безумные фантазии. Однако безумство Гамлета кажется «слишком последовательным» королевскому окружению и родит подозрительность Клавдия. Король замечает, что в Гамлете «...точно / И внутренний и внешний человек / Не сходен с прежним» [4, с.46]. «Не в меру изменившийся сын» [4, с.47], – говорит о нем королева.

В целом, комментируя II акт, надо отметить: в нем продолжает развиваться проблема несовпадения видимости и сущности, но выглядит она здесь не так, как в I акте. Гамлет уже знает всю правду (сущность) и выска-

зывает ее, только непривычным языком, настолько иносказательным, что на первый взгляд его можно принять за бред сумасшедшего.

Клавдий хочет узнать причину «расстройства» Гамлета, хотя король не подозревает, чем ему угрожает тайна принца. Удивительно, что все, кто пытается узнать тайну Гамлета, не замечают, что его речи предельно правдивы. Можно предположить, что у людей, окружающих принца, нет способности воспринимать Гамлета, нет «пространства», в котором бы уместилось содержание речей принца. Правда, Гамлет одел маску не только на лицо, но и на свои слова. Его реплики настолько метафоричны, иносказательны (на самом деле они скорее «инореальны»), что окружающие воспринимают их как бессвязную речь. Прокомментируем некоторые реплики Гамлета:

– Сами вы, сударь мой, – говорит принц Полонию, – были бы так же стары, как я, если бы могли, подобно раку, идти задом наперед [4, с.53], – Не намекает ли здесь Гамлет на то что он пытается изменить (перевернуть задом наперед) время?

Следующее высказывание Гамлета обращено к Розенкранцу, который сообщает принцу, что в театральном мире публика предпочитает смотреть «выводок детей», «маленьких соколят», «глумящихся над собственным наследием», а не «столичных трагиков», так называемого «простого театра»: «Это не так уж странно; вот мой дядя – король Датский, и те, кто строил ему рожи, пока жив был мой отец, платят по двадцать, сорок, пятьдесят и по сто дукатов за его портрет в миниатюре. Черт возьми, в этом есть нечто сверхъестественное, если бы только философия могла доискаться» [4, с.59]. Здесь Гамлет намекает на то, что Клавдий так же мало похож на прежнего короля Дании, как нынешние властители сцены («выводок горланящих детей») на прежних настоящих актеров. И есть какая-то «сверхъестественная» причина, как в популярности «маленьких соколят», так и в признанности Клавдия королем Дании*.

Рассмотрим еще один фрагмент разговора Гамлета с Полонием:

Полоний. Что вы читаете, принц?

Гамлет. Слова, слова, слова.

Полоний. Я хочу сказать: что говорится в том, что вы читаете?

Гамлет. Клевета, сударь мой, потому что этот сатирический плут говорит здесь, что у старых людей седые бороды, что лица их сморщены, глаза источают густую камедь и сливовую смолу... всему этому... я хоть и верю..., однако же считаю непристойностью взять это и написать... [4, с.53].

То, что написано в книге о внешности стариков, можно действительно воспринимать как клевету, потому что Гамлет, по известным причинам,

* Примечательно, что этот разговор принца с друзьями об актерах появился только в последнем прижизненном издании «Гамлета» (1611 г.), что свидетельствует о глубине авторского замысла, объединяющего характер ситуации в театральном и придворном мире.

себя считает стариком, хотя и не обладает «седой бородой», «сморщенным лицом»... В то же время в книге написана правда. Получается, что правда может быть клеветой (это, как мы уже отмечали, типично для Датского королевства). Но почему непристойно об этом писать в книге? В дальнейших рассуждениях об искусстве Гамлет дает понять, что художественное произведение должно быть только правдивым, без излишеств, давать «зеркало и отпечаток своего времени». «Зеркало и отпечаток» не значит фотографию в представлении Гамлета, то есть правдивость не в копировании, а в истинности воплощенного знания о мире. В художественном произведении должно быть изображено то, что значительно в контексте мироздания, то, что вызвано космической потребностью и способно «изменять» бытие, впечатлять, потрясать, преображать, человека. Поэтому Гамлету очень понравился монолог о Гекубе, ведь он изменил актера:

...– А я,
Тупой и вялодушный дурень, мямлю,
Как ротозей, своей же правде чуждый. [4, с.66]

«Как ротозей, своей же правде чуждый», – очень точный поэтический перевод, он способствует целостному восприятию художественного мира: Гамлет упрекает себя в бездействии, в том, что уподобился соглядатаю и, зная всю правду, ничего не изменил. Но английский текст еще глубже: если перевести дословно «unpregnant of my cause» [3, p.43], то получится бесплодный (не беременный) в своем деле». Таким образом, Гамлет упрекает себя в том, что не придумал до сих пор способа преобразования бытия. Важно подчеркнуть и то, что для Гамлета преобразовать означает «родить», то есть привнести что-то новое.

Итак, во II акте, прикрывшись шутовством, Гамлет говорит правду. Одевать герою маску шута, чтобы он мог говорить правду, – это излюбленный риторический прием эпохи Возрождения; Шекспир им неоднократно пользовался до создания «Гамлета». Но в данном случае, чтобы исполнить задачу принца, недостаточно просто рассказать правду, а надо сделать ее доступной и значимой для окружающих и обновить еще чем-то, которое сверх-правды, чего нет, но что содержит в себе всю эту правду и преображает ее. Осознав в таком свете свою проблему, Гамлет решает написать пьесу и поставить спектакль.

Действие III акта развивается следующим образом: Розенкранц и Гильденстерн признаются, что ничего не узнали от Гамлета о причине его расстройства, тогда Клавдий с помощью Полония принимает решение еще раз попытаться узнать тайну Гамлета, используя при этом свои излюбленные методы: подстроенное свидание и подслушивание. С точки зрения Клавдия и Полония их затея провалилась, потому что Гамлет не «раскрылся», но разговор принца с Офелией интересен для понимания отношений героев:

Гамлет. – ...власть красоты скорее преобразует добродетель из того, что она есть, в сводню, нежели сила добродетели превратит красоту в свое подобие; некогда это было парадоксом, но наш век это доказывает. Я вас любил когда-то.

Офелия. – Да, мой принц, и я была вправе этому верить.

Гамлет. – Напрасно вы мне верили. ...Я не любил вас. ... Уйди в монастырь [4, с.72-73].

Любовь и нелюбовь к Офелии объясняется состоянием Гамлета. «Любил когда-то» – это правда, потому что тогда мог любить, и «не любил» – тоже правда, так как будучи таким, («перерожденным), как сейчас, в изменившемся мире не любил никогда. Любил-не любил – парадокс, который «доказывает наш век». Совет уйти в монастырь – горьковатый, но единственный выход для Офелии. Иначе ей грозит «плодить грешников», ибо как бы она не была добродетельна, но и ее уже коснулась гниль Датского королевства: героиня уже обманывает Гамлета.

Центральное событие III акта и всей трагедии – представление «Мышеловки». Почему здесь нужен спектакль?

Мы уже говорили, что Гамлет избирает именно спектакль как возможность преобразования бытия: в нем происходит воплощение всей правды, обновленной принцем, которая своим присутствием должна разрушить противоречия сознания героя, а, следовательно, и противоречия художественного мира, поэтического бытия Шекспира-автора.

Спектакль, к тому же, единственный в действительности Гамлета способ представления какого-то содержания большому количеству людей. Здесь надо учесть и роль театра в действительности Шекспира: в елизаветинскую эпоху на сцене рождалось новое знание о жизни (во многом это был театр импровизации) и формировался национальный язык.

Отвечая на вопрос: «Почему спектакль?», – справедливости ради надо вспомнить и о «Прагамлете» – кровавой трагедии мести Т.Кида, которая не дошла до наших дней, но, скорее всего, имела сцену спектакля; потому что в другой, сохранившейся пьесе этого автора, есть момент разоблачения преступника во время спектакля.

Итак, если бы затея Гамлета с «Мышеловкой» удалась в полной мере, то «возобновился» бы порядок в Дании, актеры получили бы соответствующее их искусству признание и закончилась бы трагедия «Гамлет», но увы: зрелище показалось слишком невыносимым для зрителей, спектаклю под названием «Мышеловка» не суждено было завершиться.

Однако даже неоконченная пьеса сыграла свою роль: после представления Клавдий уже не пытается исцелить Гамлета, он осознает свою обреченность, зыбкость своего жизненного положения, перед ним (в его сознании) проступает трагический хаос, что подтверждает и монолог Клавдия после «Мышеловки»:

– О, мерзок грех мой, к небу он смердит;
На нем старейшее из всех проклятий –
Братоубийство! Не могу молиться...
И, словно тот, кто призван к двум делам,
Я медлю и в бездействии колеблюсь...
Но что скажу я?
«Прости мне это гнусное убийство»?
Как быть прощенным и хранить свой грех?
В порочном мире золотой рукой
Неправда отстраняет правосудье,...
но наверху не так:
Там кривды нет, там дело предлежит
Воистине...
О жалкий жребий! Грудь чернее смерти!
Увязший дух, который вырываясь,
Лишь глубже вязнет! Ангелы, спасите!
Гнись, жесткое колено! Жилы сердца!
Смягчитесь, как у малого младенца!
Все может быть еще и хорошо.
(Отходит в сторону и становится на колени). [4, с.91-92]

Король метко определяет свое состояние: «словно тот, кто призван к двум делам». Клавдий хочет «узаконить» свое положение в бытии: в государстве (явном) и «на небе» (тайном). До «Мышеловки» король не думал о том, что происходит «на небе», горний мир для его зрения был как бы не доступен. Теперь же Клавдий осознал противоречивость своего положения: в тексте это выглядит как невозможность подобрать слова для молитвы, он не может найти таких слов, которые были бы правдивы и на земле, и на небе. Король как бы утешает себя. «Все может быть еще и хорошо», но для этого надо стать «малым младенцем». Насколько невозможно стать Клавдию «малым младенцем», настолько и невозможна молитва. Шекспир не дает зрителю послушать молитву Клавдия (ее нет в поэтическом мире трагедии), мы только видим Клавдия несколько минут стоящим на коленях в стороне сцены (в то время, когда в центре Гамлет произносит монолог), затем Клавдий поднимается с колен и лишь констатирует:

– Слова летят, мысль остается тут;
Слова без мысли к небу не дойдут. [4, с.92]

В монологе Клавдия обнаруживается проблема слова и выражения (невозможность подобрать слова для выражения правдивого смысла одновременно в тайном и явном). Раньше это как проблему осознавал только Гамлет. Теперь и Клавдий озабочен тем, что его слово разлагается, в одном звуковом комплексе противоборствуют два антитетичных значения, кото-

рые актуальны в разных сферах. Поскольку бытие персонажа осуществляется в слове, то описанное противоречие чревато для него гибелью в том случае, если ситуация «нет правды на земле, но правда есть выше» разрешится в пользу осуществления правды. После спектакля король пытается укрепить созданные (попранные) им законы и во что бы то ни стало избавиться от Гамлета, потому что Клавдий осознал смертельную опасность принца для себя.

Королева тоже как бы прозревает, слова Гамлета изменяют ее зрение, теперь она видит гнусность своего положения «в очах своей души». Гертруда после разговора с сыном осознает смертельную опасность его слов:

– О, если речь – дыханье, а дыханье –
Есть наша жизнь, – поверь, во мне нет жизни,
Чтобы слова такие продышать. [4, с.101]

После неудачной молитвы Клавдий как бы сознательно отказывается от «поддержки неба», его интересует исключительно явный, земной мир, потому что только здесь он еще надеется удержать свой порядок; хотя и понимает, что это почти невозможно:

– ...Ах, Гертруда, беды,
Когда идут, идут не в одиночку
А толпами. Ее отец убит;
Ваш сын далек, неистовый виновник
Своей же ссылки, всполошен народ,
Гнилой и мутный в шепотах и в мыслях,
Полониевой смертью; было глупо
Похоронить его тайком; Офелия
Разлучена с собой и с мыслью светлой...
Лаэрт из Франции вернулся тайно...
Все это, как картечь, мне шлет с избытком
Смерть отовсюду. [4, с.114]

Клавдий боится всего: и присутствия Гамлета, и бунта толпы, и Лаэрта..., – поэтому пускает в ход все средства, чтобы удержаться на троне: по-прежнему старается, чтобы все выглядело не так, как есть: наказывает Гамлета изгнаньем, но хочет, чтобы отъезд принца никто не принял за наказанье; Лаэрту король тоже представляет смерть Полония не в правдивом, а в выгодном для него свете.

В IV акте Клавдий привычным и доступным языком запутывает вещи и значения, т. е. пытается сохранить законы совмещения несовместимого и расхождения видимости и сущности. Гамлет, наоборот, туманными, метафоричными выражениями говорит только чистую правду. Можно выделить здесь 3 высказывания принца:

В первом Гамлет говорит Розенкранцу о его роли придворного: «...такие царедворцы служат королю лучше всего напоследок; он держит

их, как обезьяна орехи, за щекой: раньше всех берет в рот, чтобы позже всех проглотить». [4, с.104]

Следующее высказывание о червях: «Червь – истинный император по части пищи. Мы откармливаем всех прочих тварей, чтобы откормить себя, а себя откармливаем для червей. И жирный король и сухопарый нищий – это только разве две смены, два блюда, но к одному столу; конец таков» [4, с.106]

На вопрос Клавдия: «Где Полоний?» – ответ тоже очень правдив: «На небесах; пошлите туда посмотреть; если ваш посланный его там не найдет, то поищите его в другом месте сами». А. Морозов считает, что в английском тексте «i'the other place» [3, с.170], то есть в «другом месте» означает в аду.

Нетрудно заметить, что все высказывания Гамлета не только правдивы, но и предельно ужасны, намекают на конец: конец для придворного, которого «слопает» король, конец для всех на «ужине» у червей, конец для короля в аду.

Речь Офелии тоже туманна, слова ее – «ничто», но в них скрыт зловещий смысл:

Все об отце она твердит; о том,
Что мир лукав; вздыхает, грудь колотит;
И сердится легко; в ее речах –
Лишь полусмысл; ее слова – ничто,...
А по ее кивкам и страшным знакам
Иной и впрямь решит, что в этом скрыт
Хоть и неясный, но зловещий разум. [4, с.111]

Офелия безумна не только из-за смерти отца, но и оттого, что «мир лукав»; трудно смириться не столько со смертью Полония, сколько со всем происходящим и со смертью отца в том числе.

В пятом акте «злая правда» не замедлила сбыться. Действие переносится на кладбище. Здесь мы наглядно видим, как проявляются законы, учрежденные Клавдием (вспомните: «грустя на свадьбе, веселясь над гробом»). Могильщики как раз и занимаются тем, что веселятся, отпускают друг другу шутки и остроты. Но какой ужас чувствуется в этих шутках:

– Кто строит прочнее каменщика, судостроителя и плотника?

– Виселичный мастер... [4, с.129-130]

– Сколько времени человек пролежит в земле, пока не сгниет?

– ...если он не сгниет раньше смерти – ведь нынче много таких покойников, которые похороны едва выдерживают...[4, с.131]

Не говорит ли это о той гнили, которая поедает датчан при жизни, не давая им сгнить в гробу? Не говорит ли это также о том, что сама гниль – это и есть смерть, которая гуляет по Дании и впивается в жизнь.

Мы отмечали, что Клавдий нарушает основные законы, в его государстве тайное взаимодействует с явным, совмещается несовместимое, видимость

не совпадает с сущностью. В пятом акте эти противоречия обостряются до предела. Смерть вмешивается в жизнь – это последствия нарушения (попрания) законов бытия. Лаэрт и Гамлет, будучи еще живыми, забегают в могилу Офелии не только потому, что они любили ее, но и потому, что жизнь утратила границу со смертью, «смешалось все, ни в чем порядка нет».

Последняя сцена, в которой погибают Лаэрт, Гертруда, Клавдий и Гамлет – это тот конец, к которому стремилось все действие и который был предсказан чуть ли не с самого начала. Последняя сцена поворачивает время: все как бы умирает и «творчески обновленное» начинается сначала: умирают главные герои пьесы; перестает существовать государство Дания (его забирает Фортинбрас); завершается художественный мир, в котором больше нет противоречий. Но в мире действительности остается художественное произведение «Гамлет», и Шекспир как бы намекает на это, то есть дает понять, что, несмотря на смерть Гамлета, память о нем и обо всем происшедшем остается в повести Горацио.

Итак, характеризуя вторую часть трагедии (после «Мышеловки»), отметим, что действие в ней стало развиваться гораздо стремительнее. Это связано с тем, что спектакль обеспечил «прорыв темного космического бытия в ясный и оформленный мир видимой действительности»[1, с.317]. Правда, мир действительности был чреват этим «прорывом», но после представления интенсивность распространения трагического в явном мире намного увеличилась. Так, мы проследили, как трагическое распространялось в явном мире: от едва ощутимых противоречий до событий, угрожающих гибелью явной (жизненной и государственной) реальности. «Мышеловка» как бы снимает покрывало, разделяющее видимый и замогильный миры. То, что в начале пьесы для Дании было актуально, как сравнение (имеется ввиду сравнение Горацио: Дания подобна Риму перед падением Юлия: «В саванах вдоль улиц визжали и гнусили мертвецы...» [4, с.11]), стало в конце реальным смыслом. В этом суть изменения явного (видимого) мира: жизнь преобразовалась в смерть; разрушилось Датское королевство вместе с законами, его осуществлявшими.

В предложенном анализе «Гамлета» мы пытались доказать, что все изменения явного мира произошли от взаимодействия с тайным (невидимым). Началось все, насколько мы можем судить, с убийства короля Гамлета и поведения Гертруды. Целью вмешательства тайного в явное было преобразование всего бытия: восстановление первоначальной гармонии. Во внешнем мире это выглядело как очищение трона королей Дании от «блуда и кровосмешения». Гамлет исполнил эту задачу. Завершение изображаемой действительности является завершением художественного мира и текста. Поэтическое бытие автора Шекспира утрачивает актуальность там, где восстанавливается гармония тайного и явного. Эта гармония вос-

станавливается в художественной целостности трагедии Шекспира «Гамлет», которая состоит-делится на

– ...повесть
Бесчеловечных и кровавых дел,
Случайных кар, негаданных убийств,
Смертей, в нужде подстроенных лукавством,
И, наконец, коварных козней, павших
На головы зачинщиков. [4, с.156]

и молчанье, троеточие, недосказанность..., то есть на тайное и явное, которые вместе и есть художественная целостность. Читатель, актуализирующий ее существование, способен стать причастным полноте бытия.

Но в жизни мы можем только верить в то, что мир разумен и целостен, в то, что тайное воистине неотделимо от явного, в то, что любой момент нашего существования здесь и сейчас чреват обретением или приобщением бытию всего. В этом смысле хочется закончить работу словами Антония, митрополита Сурожского: «как важны и драгоценны все человеческие отношения, как они могут сыграть решающую роль в абсолютных событиях нашей жизни. Как нам надо воспринимать и бережно, и вдумчиво, и *целостно* [курсив А.Сурожского – М.К.] все отношения, какие у нас есть; потому что каждое отношение определяет ситуацию, которая может расцвести в чудо – в чудо встречи с Богом» [10, с.192].

Цитированная литература

1. Лосев А.Ф. Строение художественного мироощущения // Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М., 1995.
2. Гиршман М.М. Избранные статьи. – Донецк, 1996.
3. William Shakespeare. Two tragedies. Hamlet. Macbeth. – Moscow, 1985.
4. Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т.– М., 1960. – Т. 6.
5. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1986.
6. Флоренский П.А. Сочинения: В 4 т.– М., 1994. – Т.1.
7. Верцман И. «Гамлет» Шекспира. – М., 1964.
8. Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет». – М., 1986.
9. Шекспировские чтения 1978. – М., 1981.
10. Антоний Сурожский. О встрече // Новый мир. – 1992. – №2.

Анотація

В цій роботі вирішуються дві основні проблеми: розуміння «Гамлета» як художнього твору та усвідомлення онтологічної суті цієї трагедії Шекспіра.

Розуміючи поетичний твір як художню цілісність, ми припустимо виявлення повноти буття в первісній єдності, самотворчому відокремленні та

глибинній неподільності таємного та явного, які вміщують універсальні закони, що організовують буття.

Історія принца Гамлета з цієї точки зору – це ланцюг трагічних подій, пов'язаних з необґрунтованим втручанням людини в гармонію таємного та явного.

Annotation

In this research two basic problems are treated: interpretation of «Hamlet» as a literary work and realization of ontological relevance of the Shakespearean play.

Viewing a work of literature as artistic integrity we admit that the existential completeness may manifest itself though original entity, self-initiated isolation and intrinsic indivisibility of the covert and the obvious, including the universal laws which give structure and shape to our existence.

From this point of view the story of prince Hamlet is a chain of tragic events caused by sudden human interference with the harmony of the covert and the obvious.

Ю.Ю.Гаврилова

«ПЕРЕСТУПИВ ЗА НЕЗНАКОМЫЙ ПОРОГ...» (МИР В «ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА» А.С.ПУШКИНА)

ББК Ш40*011.3 +
Ш43(4РОС) (=411.2)5*8 Пушкин 4*01

> Мысль производится только <...> в момент решимости заглянуть за тот порог, за которым нет тебя, такого, когда ты сам себе любезен, привычен и мил. С которым ты сросся.
>
> М.Мамардашвили

«**Повести покойного Ивана Петровича Белкина**» – заговоренное место филологического знания. И не только потому, что его «заговорил» сам А.С.Пушкин. Но еще и в том менее лестном смысле, что у автора белкинского цикла оказалось много «помощников», осложняющих судьбу «Повестей...» в попытках во что бы то ни стало разоблачить прозаическую мистификацию Пушкина. И с этой точки зрения эпатажные выходки г. Сенковского («Повесть, потерянная для света» – о «Гробовщике»), категорический формализм Б.Эйхенбаума («философия не поместилась») и множество других примеров отражают, безусловно, «остроумное» – по слову С.Бочарова – положение дел.