

Не будь с самим собою в споре,
Не лги, художник, не греши.
Мир, где и радость есть, и горе,
Бесстрастным сердцем не пиши.

Без вдохновения, без чувства
Создать шедевра не дано.
Живым не может быть искусство,
Когда искусственно оно.

Раздвинутые горизонты стихов Николая Рачкова радуют меня прежде всего разнообразием красок всей нашей великой Родины — России, ярко выраженным чувством единого Отечества. Его поэзия дышит чувством общности людей, единой государственностью наших судеб, державностью не только поэтического, но и национального самосознания. Н. Рачков — поэт русский и российский. Его стихи, посвященные Дагестану, Осетии, Татарии, Башкирии и другим республикам, ценны не как туристические воспоминания, а выражением сути нынешней российской жизни, со всеми тревогами, радостями и болью. Его душа полна страданий из-за распада огромной, дружной страны. Он, как настоящий сын

великого Отечества, тоскует по единой, мощной и многонациональной Родине. В стихотворении «На осетино-грузинской границе» он пишет:

Здесь шли бои.
Вот здесь рванул фугас.
И рухнул дуб с горы в объятья долу.
И я надеюсь, что в последний раз
Здесь вновь прицельно разбомбили
школу.

Границы запирают на замок,
Тревожат тишину
Лишь птичьи крики.
И я гляжу на кухонный дымок,
На заросли колючей ежевики.

Гляжу на отцветающий левкой.
На мальчиков усталых, запалённых.
Здесь мира нет.
Здесь держится покой
Пока на их несломленных погонах.

Такова сегодняшняя действительность, суровая правда её. Здесь поэт искренен и

взволнован. Лишь плохие стихотворцы стараются казаться более хорошими людьми, чем они есть на самом деле. Они пытаются представить себя умными, мудрыми, мужественными, благородными, добрыми. Но это не приводит ни к чему, стихи их остаются фальшивыми и мёртвыми. Поэзия не игра в лабиринт. Высшая её цель — честность и открытость.

Николай Рачков воспекает иногда самые простые вещи, сумев сделать их предметом неподкупной, бескорыстной и большой поэзии. Смелым и щедрым сердцем чуткого художника раскрывает он красоту и поэзию родной земли, своей Родины, находя для этого естественные, неповторимые слова, ритмы, образы, краски, лёгкость и особый доверительный и мужественный тон разговора с миром. Это и есть настоящее новаторство и новая поэзия, которая радует нас всех. Таково творчество замечательного русского поэта Николая Рачкова:

Пока я не забыл свои истоки,
Тепло родной земли, прохлада рек,
Прими мои сверкающие строки,

ШАЙТАНОВ Игорь Олегович —

доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой историко-филологического факультета РГГУ, критик, литературовед, автор учебников по зарубежной литературе, литературный секретарь Букеровской премии в России.
shigor@russianbooker.org

ПОЧЕМУ МЕДЛИТ ГАМЛЕТ?

Аннотация. Трагедия «Гамлет» рассматривается в контексте истории «модного» жанра — «трагедии мести». Ставится проблема авторства того текста, который с конца 1580-х годов известен как пра-«Гамлет»: независимо от того, кто был его автором, он был переработан Шекспиром на принципиально новом уровне поэтического мастерства и современной мысли. Условность старого жанра взорвана в шекспировской трагедии, где дело мести возложено на героя, рефлектирующего в духе современной философии, отзывающегося на эссеистику М. Монтеня.

Ключевые слова: жанр, «трагедия мести», проблема авторства, источник сюжета, «топографический» уровень, меланхолия.

Abstract. The paper considers the "Hamlet" tragedy in the context of the "trendy" genre - the "tragedy of the location". The problem of the authorship of the text known from the end of 1580's as the "pra-Hamlet" is raised: it's doesn't matter who wrote it, it was reworked and rewritten by Shakespeare to a fundamentally new level of poetic perfection and modern thought. The conventionalism of the old genre is blown up in the Shakespearean tragedy, where the revenge is put on the main character's who is reflective in the spirit of the modern philosophy and responding to the Montaigne's essays.

Tags: genre, the "tragedy of revenge", the problem of authorship, source of the plot, "then-pografichesky" level, melancholy.

Данная статья представляет собой фрагмент из книги о Шекспире, подготовленной в серии «Жизнь замечательных людей» (издательство «Молодая гвардия»). В последние годы о Шекспире появилось немало биографических размышлений и фантазий. Их авторы пишут не о человеке из Стрэтфорда-на-Эйвоне, а о тех, кто вместо него и под его именем якобы был реальным автором. Об этих теориях и о причинах их появления на свет в книге И. Шайтанова заходит речь, но главным аргументом в споре с ними служит опора на творчество как на наиболее важный факт писательской биографии. Дело, разумеется, не в простейших соответствиях, когда в выборе сюжета и его мотивах пытаются видеть прямое отражение биографических фактов. Иногда они отражаются, или можно попытаться увидеть их отражение, угадать его. Однако главное соответствие в другом: духовная эволюция, о кото-

рой нам говорит творчество, вписывается в канву биографических фактов только одного человека — Уильяма Шекспира. Не случайно мимо этой зависимости упорно проходят авторы «антистрэтфордских» теорий.

В 1602 году Филип Хенслоу, антрепренёр труппы лорда адмирала, заказывает обновление текста «Испанской трагедии» покойного Томаса Кида, не сходявшей со сцены в течение пятнадцати лет. Она была написана в первом «модном» жанре театра, именуемого по имени королевы Елизаветы — елизаветинским, в жанре «трагедия мести».¹

Не был ли этот заказ шагом, ответным конкурирующей труппе — лорда камергера? Ко второму сезону в театре «Глобус» ею был заказан хит в жанре, любовь к которому не ослабевала у посетителей общедоступного театра. Шекспир написал «Гамлета».

Нам может показаться немыслимым, что бы «Гамлет» мог переманить зрителя у петушиных боёв и медвежьей травли. В этой роли он, конечно, воспринимался не как великая трагедия, с которой начинается отсчёт Нового времени в культуре. Это был тогдашний блокбастер — с кровью, преступлением, с трупами, оставленными на своём пути героем, погибающим в конце...

Есть великие книги, о которых говорят — элитарные. Если великие книги (они, быть может, самые великие), к которым каждый может прийти, чтобы взять по мере сил. Можно взять совсем немного, не увидев ничего, кроме интриги; можно различить глубинные смыслы или даже рискнуть опуститься на глубину. Шекспир именно таков, стоящий в рейтинге мировой популярности между Библией и Агатой Кристи.

Что же касается «Гамлета», то Шекспир написал его или только отредактировал и до-

¹ Первый русский перевод этой трагедии появился в серии «Литературные памятники»: Томас Кид. Испанская трагедия / Изд. подготовили Н.Э. Микеладзе, М.М. Савченко / Пер. М.М. Савченко. — М.: Научно-издат. центр «Ладомир»; Наука, 2012. 328 с. См. рецензию на это издание: Шайтанов И. // Вопросы литературы. — 2013. — № 2.

полнил — подобно тому, что спустя год делает Бен Джонсон с «Испанской трагедией» (ему заказал переделку Хенслоу)?

Шекспировский герой, кстати, как и Джонсон, обнаруживает в себе знатока и ценителя старого трагического стиля, когда декламирует начало монолога Энея Дидоне: «Косматый Пирр — тот, чьё оружие чёрно, / Как мысль его...» После полутора десятков строк Гамлет предлагает Первому актёру продолжить и в волнение вслушивается в громогласную риторику. Полоний, выказывая вкус и понимание того, что стиль архаичен, замечает: «Это слишком длинно», — и получает в ответ от Гамлета раздражённое: «Это пойдёт к цирюльнику вместе с вашей бородой. — Прошу тебя, продолжай; ему надо плясовую песенку или непристойный рассказ, иначе он спит. Продолжай; перейди к Гекубе» (II, 2; пер. М. Лозинского).

Именно в словах о Гекубе, о которых помнит, Гамлет хочет услышать упрек собственному бездействию и откликнется на них своим монологом, оставшись один. А в намешке над вкусом Полония он посылает ещё один прощальный привет школе площадного юмора. И ещё раз подтверждает свою любовь к старой трагедии.

Аналогия с «Испанской трагедией» тем более напрашивается, что первую пьесу под названием «Гамлет» также считают произведением Киды.



Л.П.Кокая. Гамлет. 2003

К сожалению, биография Киды — плохое подспорье в решении проблем шекспировской биографии. Она ещё менее известна. Если «утраченные годы» в биографии Шекспира занимают порядка семи лет, то у Киды — четверть века. Даже его авторство в отношении «Испанской трагедии» устанавливается косвенно, поскольку все десять её изданий, вышедшие за 40 лет (с 1592 года), анонимны. Единственное указание на автора содержится в «Апологии актёров» Томаса Хейвуда, вышедшей спустя четверть века после постановки «Испанской трагедии» (1612).

Каковы основания приписывать ему авторство той пьесы, что называют пра-«Гамлетом»? Их очень немного. Практически одно.

До того как тот «Гамлет», который признан шекспировским, мог быть написан, есть несколько упоминаний этого названия современниками. Первое — самое важное и решающее для определения авторства: в 1589 году Томас Нэш в предисловии к пасторальному «Менафону» Грина издевается над «выпускниками грамматической школы», которым «английский Сенека, прочтённый при свете свечи» поставляет громкие фразы для трагедий, а то и для целого «Гамлета», если его, Сенеку, хорошенько попросить «морозным утречком» о «пригоршне трагических монологов»...

Поскольку традиционно было принято считать, что основной объект этой сатиры — Кид, то и «Гамлет» был атрибутирован ему. А если нет?

Второе упоминание скорее в пользу Шекспира: пять лет спустя — 9 июня 1594-го, как значится в дневнике Хенслоу, «Гамлет» был сыгран соединённой труппой адмирала и камергера в «Розе». Тогда и там же дважды был поставлен шекспировский «Тит Андроник» и однажды — «Укрощение строптивой». Это был короткий период совместного выступления двух трупп, после чего шекспировские пьесы более не упоминаются Хенслоу. Не упоминается и «Гамлет», что можно рассматривать в качестве аргумента, хотя и очень косвенного, в пользу шекспировского авторства.

Больше оснований говорить о том, что из двух «трагедий мести» — «Тит Андроник» и «Гамлет» — первая имела несопоставимо больший успех. О «Гамлете», существующем с конца 1580-х и почти не упоминаемом, можно предположить, что трагедия провалилась, во всяком случае, несмотря на свой привлекательный жанр, популярности не снискала.

Есть ещё две аллюзии на «Гамлета» в современных Шекспиру пьесах: у Т. Лоджа в комедии, название которой соответствует русскому — «Горе от ума» («Wit's Miserie», 1596), и у Т. Деккера в «Празднике башмачника», где по контексту получается, что «Гамлет» игрался в 1596 году в театре «Лебедь». Ни в одном случае аллюзия не связана с именем какого-либо автора.

В последнее время всё более настойчиво доказывают, что в 1589 году, хотя более из-

вестный тогда Кид и был основным объектом сатиры в предисловии Нэша, но Шекспир тоже подразумевался. Так что и он получает шанс претендовать на авторство пра-«Гамлета»². Ещё вернее будет сказать, что результатом усилий достичь какой-то определённости была ещё большая неопределённость: Киду отказано в праве считаться главным претендентом, и его права уравниваются с шекспировскими. А быть может, эта пьеса была плодом их или чьего-то ещё соавторства?

Итак, мы не знаем, кто был автором пра-«Гамлета», и не имеем его текста. Второе обстоятельство — повод для ещё большего огорчения, поскольку лишает возможности судить, что же Шекспир изменил, чтобы та старая неудача (которую потерпел он, или Кид, или кто-то третий) превратилась в мировой шедевр, и чем он воспользовался при обработке сюжета. Но это лишь обостряет желание предполагать и реконструировать.

Поводом для реконструкции служит наличие нескольких версий шекспировского текста. Пьеса была зарегистрирована — 26 июля 1602 года; без имени автора, но с указанием на то, что недавно (lately) «Месть Гамлета, принца датского» была сыграна людьми лорда камергера.

Если полагать, что регистрация была предпринята труппой с целью закрыть дорогу для «пиратского» издания успешной пьесы, то план не сработал. В следующем году «пиратская» версия увидела свет.

С тем чтобы восстановить текст и репутацию автора, в самом конце 1604 года было выпущено и затем не раз переиздавалось второе quarto. Видимо, печатавшееся с авторской рукописи, оно изобилует ошибками: неопытный наборщик плохо читал почерк. Угадывание и исправление его ошибок стало увлекательной игрой для всех последующих редакторов, начиная с Первого фолио, где текст дан с сокращениями, то ли сделанными с ведома автора, то ли отражающими судьбу пьесы в процессе её постановки.

Текст первого quarto существенно короче текста второго — 2200 против приблизительно 3800 строк. Скорее всего, он воспроизведён по памяти кем-то из актёров; подозрение падает на исполнителя роли Марцелла, ибо при общем неудовлетворительном состоянии текста, многие эпизоды которого имеют очень отдалённое сходство с оригиналом, эта роль безошибочна.

Или просто автор реконструкции лучше запомнил то, что понял. С ролью принца датского он тщательно боролся, безжалостно расчленяя фразы, путаясь в хитросплетениях смысла. Вот как ему удалось справиться с монологом «Быть или не быть»:

*To be or not to be, ay there is the point,
To die, to sleep, is that all? Ay all:
No, to sleep, to dream, ay marry there it goes,
For in that dream of death, when we awake...*

² Сошлюсь на одну из самых хотя радикальных, но в то же время проникательных в этом отношении работ: Sams E. The Real Shakespeare. Retrieving the Early Years, 1564—1594. — N.Y.; L., 1995.

Быть или не быть, в этом всё дело,
Умереть, уснуть, и всё? Да, всё:
Нет, спать, видеть сны...

тут-то всё и начинается,
Так как в этом смертном сне,
когда проснёмся...

Эта реконструкция находится где-то на полпути к другой — у Марка Твена в «Приключениях Гекльберри Финна», где лже-герцог, актёрствующий жулик, смешивает монологи Гамлета с реалиями из «Макбета» и подпускает сниженный жаргон:

Быть или не быть? Вот в чём загвоздка!
Терпеть ли бедствия столь долгой жизни,
Пока Бирнамский лес пойдёт на Дунсиан,
Иль против мира зол вооружиться?
Макбет зарезал сон...
О милая Офелия! О нимфа!
Сомкни ты челюсти, тяжёлые, как мрамор,
И в монастырь ступай.

Пер. Н. Дарузес

Большинство современных редакторов считают себя обязанными использовать все имеющиеся варианты, чтобы приблизиться к тому, что было написано Шекспиром. Неисправное кварто нельзя сбрасывать со счетов, поскольку оно восходит к памяти участника спектакля и сохраняет, например, в ремарках то, что отсутствует в последующих изданиях. В его кривом зеркале может отражаться путь авторской работы, её более ранняя стадия. Так, в первом кварто некоторые персонажи имеют несколько иной характер: Гертруда в гораздо большей мере стоит на стороне сына, чем Клавдия; Полония зовут Корамбис, как, вероятно, его звали в пьесе того же названия, но неизвестно кем созданной...

Однако более всего первое кварто ценно своим языковым несоответствием оригинальному тексту, поскольку в своём непонимании «пираты» невольно оставили свидетельство его новизны и подсказали ответ на вопрос: что же сделал Шекспир, чтобы превратить не слишком удачную «трагедию мести» в мировой шедевр?

Он переписал текст!

Никогда прежде и никогда после Шекспир в таком объёме не обновлял свой язык и не обнаруживал в нём современность мысли. Джеймс Шапиро приводит две статистические выкладки. Первая касается количества слов, которые в «Гамлете» Шекспир употребил впервые для себя. Таких — 600 (две трети из них никогда более не встретятся в его пьесах). Для сравнения — в стоящем на втором месте «Короле Лире» новых слов — 350, в дающем более обычную для Шекспира цифру «Юлии Цезаре» — 70. Из этих 600 слов в «Гамлете» 170 в той или иной степени являются смысловыми неологизмами.

Второй статистический пример касается риторического приёма, имеющего название «гендиадис». Позднелатинский термин, воз-



Д.Эристави. Гамлет. 1976

никший из греческого *hen dia dyoin*, что значит «два через одно» (или «два в одном»).

Два существительных, соединённые союзом «и», близкие по значению, обозначают предмет или мысль, выступают по отношению друг к другу то ли уточнением, то ли дополнением, открывая возможность заглянуть в процесс мысли, ищущей точного слова.

Может быть, самый известный пример этого риторического приёма не из «Гамлета», а из «Макбета» — в определении жизни, «полной шума и ярости» (*sound and fury*), но нигде такого рода сомнительно-дополняющие конструкции, свидетельствующие о «водовороте мысли», не встречаются так часто, как в «Гамлете» — 66 раз, и чаще всего — в речи главного героя³. Только в «Быть или не быть...» по крайней мере 4 раза: *the slings and arrows of outrageous fortune; the whips and scorns of time; to grunt and sweat under a weary life; enterprises of great pith and moment*.

И тем более странно, что современно мыслящий герой забредает в старый сюжет, как будто «шёл в комнату, попал в другую»...

Старый жанр, ещё более старый сюжет...

Елизаветинский театр за какие-то 15 лет, отделяющие дебют Кристофера Марло от шекспировского «Гамлета», проделал фантастическую эволюцию. Изменилось всё: сценическая техника, характер стиха, стиль мысли... Остаётся выяснить, насколько за этими переменами успевал зритель. Тому, кто в двадцать лет пришёл посмотреть «Таммерлана», на премьере «Гамлета» исполнилось тридцать пять. Уточним: на премьере шекспировского «Гамлета» в 1601-м, поскольку этот сюжет сопровождал всю недолгую историю елизаветинской драмы от того, что было её архаикой, до того, что открыло новый век и Новое время.

Шекспир не рисковал и не торопил своего зрителя. Он, напротив, его успокаивал: у меня всё, как прежде, всё то, что вы люби-

³Shapiro J. 1599. — P. 321—322.

те, — и сюжет, и жанр. Старые жанры он учил говорить новым языком, как это было в «сонетной» трагедии «Ромео и Джульетта». Также и с «трагедией мести» в «Гамлете», где старый жанр должен был принять нового героя, почему-то медлящего, рассуждающего, впадающего в глубокомысленное остроумие вместо того, чтобы взяться за меч... Тем более что у него были к тому возможности.

При этом Шекспир ни в коей мере не облегчал себе сюжетную задачу. Чем современнее мыслили его герои, тем последовательнее он уходил от современности сюжета. Как раз перед «Гамлетом» он вышел на событийный порог современности: в названии «Венецианского купца» — город, который был символом новой цивилизации; в названии «Виндзорских насмешниц» — елизаветинская Англия. Но сразу им вслед — первая античная трагедия «Юлий Цезарь», и «Гамлет», о котором вместе с «Макбетом» и «Королём Лиром» говорят как о «великих трагедиях». Все три — на материале легендарной истории.

Источником «Гамлета» называют средневековую хронику Саксона Грамматика «Деяния датчан» («Gesta Danorum», XII век). Она была опубликована в 1514 году. Шекспировский сюжет восходит к ней, но едва ли он читал хронику. Гораздо вероятнее — её французское переложение, выполненное Франсуа де Бельфоре, придворным Маргариты Наваррской. Его новеллистический сборник «Трагические истории» пользовался огромной читательской популярностью. Пятый том с историей Гамлета появился в 1570 году и до конца столетия выдержал 8 изданий. Одним из них мог воспользоваться Шекспир, поскольку английская версия (с добавлением деталей по его трагедии) появилась только в 1608-м.

А может быть, в качестве источника сюжета ему хватило старой пьесы — пра-«Гамлета»?

В отношении к сюжету автор всегда зависим от непосредственного источника его получения, но порой проявляет способность видеть и то, что находится за горизонтом источника, угадывать и то, что было утрачено в процессе передачи. В истории Гамлета Шекспир почувствовал то, что старомодно называлось «дыханием древности», хотя не мог знать, насколько сюжет исполнен древнего символизма.

К наибольшей древности сюжета восходит упоминание имени Гамлета в учебнике для скальдов, скандинавских поэтов, — «Младшая Эдда» (XIII век), там, где говорится, какие есть устойчивые образы (их называли «кеннинги») для моря: «островная мельница Гротти», «жёрнов Амлоди»... Амлоди — будущий Гамлет, у Саксона Грамматика — Амлет. Англичане перделали его на свой лад, сблизив с достаточно распространённым именем — Гамлет. Так звали и соседа Шекспира по Стрэтфорду, и его собственного сына.

В хронике морская символика лишь глухо отзывается: песок на побережье — это зерно, смолотое для Амлета морскими девами. Има

Амлет в древнегерманской традиции значит «простак»; простота может обернуться и глупостью, в которую играет Амлет, прикидываясь для безопасности сумасшедшим, и хитрой мудростью, которую он проявит в осуществлении своей мести.

Хроника окрашивает или изнутри подсвечивает многие характеры и ситуации у Шекспира. Ею задана роль Полония — лукавого царедворца. Что ещё важнее, она накладывает отпечаток нравственной двусмысленности на образ Офелии и её поведение. В хронике, чтобы удостовериться, действительно ли Гамлет безумен или что-то скрывает, к нему подсылают девушку, которой он насильно овладевает. Она не выдаёт его из чувства их дружбы — с детства (у Бельфоре — любви). Этот план отзывается в глаголе, употреблённом Полонием, когда он предлагает подождать к Гамлету свою дочь — «I'll loose my daughter to him». Русские переводчики прибегают к разным глаголам: «пушу к нему дочь», «подпушу», «напушу», «вышлю». Пожалуй, ни в одном из них нет того оскорбительно своднического оттенка, который есть в оригинале, где Офелии отведена роль приманки.

На фоне хроники сам Гамлет не выглядит таким уж однозначно «нашим современником»: под этим названием в 1960-х вышло несколько изданий книг о Шекспире — в России кинорежиссёра Г. Козинцева, в Польше, а затем по-английски — Яна Котта. Он не выглядит однозначно и современником своей эпохи: усердным читателем «Опытов» Мишеля Монтеня, склонным к философскому размышлению и бездействию. Время действовать для Гамлета наступает, и тогда он решителен и беспощаден, каким был герой хроники.

Шекспировская современность рождается в разломе истории, открывая перспективу на многие века как вперёд, так и назад. Едва ли не самая памятная шекспировская метафора на русском языке — «связь времён». Хотя и представляющая собой плод переводческого творчества, она не противоречит тому, что сказано у Шекспира, просто у него сказано иначе — другой метафорой: «The time is out of joint». Именно такой итог подводит Гамлет первому акту и обрётённой им трагической тайне, отныне побуждающей его к мщению. Метафора и в оригинале допускает двойное толкование, поскольку слово «joint» можно воспринимать по-плотнички — как «соединение в паз» — или анатомически — как «сустав»: «век вывихнут» у А. Радловой; «век расшатался» у М. Лозинского.

И то и другое точно, но в память языка врезался вариант, данный в первой половине XIX века А. Кронебергом: «...пала связь времён!» В конце XIX столетия он был отредактирован великим князем Константином Романовым (К.Р.) в окончательном виде: «Порвалась связь времён».

Это вольная интерпретация в отношении метафоры, но точная в отношении шекспировской мысли. Не только того, что сказано в данном случае, но и того, как Шекспир умеет

говорить, чтобы сказанное врезалось в память и осталось его открытием. Осознать «связь времён» — это по-шекспировски, но ещё более по-шекспировски — заставить ощутить реальность явления в его отсутствие, единство — в его нарушении, связь времён — в её разрывах.

Шекспир — «наш современник», для которого современность предстала в момент рождения как разрыв прежней связи. Трагедия его героев в том, что они выходцы из другого мира, первыми столкнувшиеся с теми проблемами, которые мы считаем своими. Наши проблемы становятся их проблемами и ставят их в тупик, а мы получаем возможность увидеть нашу реальность освобождённой от привычности и кажущейся понятности.

Герои Шекспира подобны людям, привыкшим отмерять время по башенным часам и звуку церковного колокола, которым вдруг дали в руки секундомер. Они сбиты с толку, а мы получаем возможность ощутить ритм и уклад нашей жизни в её непривычности, увидеть наши проблемы со стороны и как бы первые.

Острота шекспировской современности обеспечена глубиной несовременности его сюжетов. Вот почему разработка в одну сторону обязательно рано или поздно провоцирует уход в другую: исторический взгляд на Шекспира порождает утверждение, что он до-историчен, что его реальность — миф и предание. И каждый раз это важная и необходимая поправка.

Именно так прозвучало на фоне советского шекспироведения ставшее запоздало известным высказывание М. Бахтина. Его книга о Рабле, увидевшая свет в 1965 году, заставила пересмотреть многое в понимании культуры не только Средних веков и Возрождения, но и культуры вообще — соотношения в ней официального и народного, серьёзного и смешового. Молодёжный бунт 1960-х во Франции среди своих идеологических составляющих числил и бахтинскую идею карнавала (другой вопрос — насколько верно поняту).

Только спустя 30 лет в пятом томе собрания сочинений Бахтина (который увидел свет первым) были опубликованы ранее не печатавшиеся фрагменты книги о Рабле. Более 10 страниц непосредственно касаются Шекспира. Бахтин выстраивает ценностный порядок мира на трёх уровнях. Первый — глубинный уровень — назван им топографическим, поскольку на нём задаются основные пространственные и смысловые координаты: «...верх, низ, зад, перед, лицо, изнанка, нутро, внешность...»⁴.

Второй план связан с проблематикой юридической законности и земной власти, всего того, над чем властвует не миф, а Время. «Далее идёт третий план, конкретизирующий и актуализирующий образы уже в разрезе его исторической современности (этот план полон намёков и аллюзий); этот план непосредственно сливается и переходит в орнамент...» (С. 87.)

⁴ Бахтин М.М. Собр. соч. в 7 т. — Т. 5. — М., 1996. С. 84.

Выстроив смысловую иерархию, Бахтин высказывает категорическое суждение о том, что «всё существенное у Шекспира может быть до конца осмыслено только в первом (топографическом) плане», — и даже более того: «Шекспир — драматург первого (но не переднего) глубинного плана».

Два слова требуют комментария. Первое — «топографический», так как оно ощущается как замена более привычному в этом смысле понятию «мифологический». Понятие непривычно, но прозрачно как доступное взгляду на пространственную картину мира, свободную от навязанных и слишком общих смыслов.

В этой топографии с большим трудом поддаётся истолкованию ещё одно слово — «только». Почему только на глубине топографии действуют механизмы шекспировских сюжетов? Почему всё относящееся к быту, политике, истории выносится за скобки смыслообразования? Самые важные события у Шекспира совершаются не в каком-то одном измерении, пусть самом чреватом смыслом и глубинном, но между уровнями — между глубиной истории и современностью быта, между мифом и политической актуальностью.

Герои трагедии «Гамлет» борются за власть. Им ведом макиавеллистский смысл этой борьбы, где политика отделена от морали. Клавдий принял это условие, принц Гамлет — отверг, боясь того, что, став королём, он перестанет быть человеком, каким был его отец:

Горацио. *Его я помню: истый был король. Гамлет. Он человек был, человек во всём; Ему подобных мне уже не встретить* (I, 4;).

Это ренессансное сомнение (так хорошо понятное нашей современности) вписано Шекспиром в сюжет, пришедший к нему из хроники и совершенно иных представлений о власти и борьбе за неё. С первой же фразы власть — предмет родовой тяжбы.

Первые слова главного героя в трагедиях Шекспира очень часто задают тон всему образу. Гамлет молчаливо появляется в парадной зале замка Эльсинор среди других придворных, выслушивающих речь нового короля — Клавдия.

Первоначально Гамлет не знает, что у него есть повод мстить. Он скорбит об умершем отце, печалится по поводу слишком поспешной свадьбы матери. На обращение к нему короля-дяди: «А ты, мой Гамлет, мой племянник милый...» — Гамлет откликается отчуждённо репликой в сторону: «Племянник — пусть; но уж никак не милый». В оригинале едкость шутки Гамлета подчёркнута каламбуром «A little more than kin, and less than kind!», означающим, что Гамлет сомневается в искреннем расположении к нему Клавдия, который для него более чем родственник («kin»), ибо теперь он ему и дядя, и отчим. Слово «kind» в данном случае само играет двумя значениями: «добрый» и «род»; ни единства рода с Клавдием, ни его доброты в отношении себя Гамлет не признаёт.

Из русских переводчиков этот смысловой каламбур лучше всего удался К.Р.: «Побольше, чем сродни, поменьше, чем родной».

Дядя и племянник — этот мотив уводит на глубину родовых отношений, в эпоху матриархата, когда сын принадлежал материнскому роду, а ближайшим мужским родственником для него был именно дядя.

Библейским смыслом наполнен и другой сюжетный мотив: Клавдий убивает своего брата — старшего Гамлета, впадая в древнейший грех. Клавдий хорошо помнит о Каине и его брате Авеле, пытаясь молиться и понимая, что его слова не восходят к небу:

О, мерзок грех мой, к небу он смердит; На мне старейшее из всех проклятий! — Братоубийство! (III, 4)

За этой молитвой Гамлет застаёт дядю, чья вина для него теперь несомненна, поскольку тот выдал себя, наблюдая сцену «мышеловки»: заезжие актёры в текст трагедии включили сцену, написанную принцем и повторяющую убийство его отца.

Гамлет достаёт меч и снова вкладывает его в ножны. Разве будет исполнением мести, если он убьёт дядю, очистившего свою совесть молитвой и раскаянием? Принц не слышит слов Клавдия и не знает, что его молитва отвергнута небом. Гамлет решает найти другой момент. Мсть опять отложена, и принц «медлит».

Откуда мы знаем, что он медлит?

Медлительность Гамлета — одна из самых известных и интригующих загадок мировой литературы. В ней, полагают, скрыт ключ к пониманию трагедии и тайны современного человека, каким его впервые увидел Шекспир.

Но действительно ли Гамлет медлит?

Вспомним сюжетную схему трагедии.

Принц узнаёт от Призрака отца, что его внезапная смерть — коварное убийство; убийца — Клавдий, брат покойного короля и дядя Гамлета. Чтобы свершить мсть и не вызвать подозрений, принц прикидывается безумным (именно так он поступал и в хронике Саксона Грамматика), а сам ищет способ проверить слова Призрака, поскольку тот может быть и порождением больного воображения, и дьявольским наваждением.

Приезд в Эльсинор актёров даёт такую возможность: Гамлет устраивает «мышеловку» (актёры разыгрывают сцену, воспроизводящую ситуацию убийства старшего Гамлета). Клавдий попадает в «мышеловку» на глазах всего двора. Его вина более не вызывает сомнений. Сразу после этого принц застаёт короля за молитвой и только потому (очищенный от грехов, дядя напрямую отправится на небо) откладывает свершение мести. Король же, в свою очередь, понимает, какая опасность исходит от Гамлета, — и посылает его на смерть в Англию. Гамлет хитроумно отводит от себя угрозу, возвращаясь в Данию, куда прибывает и Лазрт, сын убитого Гамлетом Полония.

Лазрт — правильный мститель. С ним в качестве главного героя у Шекспира не было

бы жанровых проблем и никаких загадок. Лазрт соглашается на предложение Клавдия вызвать Гамлета на поединок, употребив для этого отравленную шпагу. Все средства хороши для того, кто хочет одного — мстить. Гамлет обращает коварство против тех, кто его задумал, и, будучи уже отравленным, убивает дядю-короля...

Мсть свершилась! Но не по плану Гамлета. Он исполнил свой долг в акте чужой мести, согласился убить, будучи уже убитым, стоя на пороге собственной смерти (на это обратил внимание в своей главке о трагедии великий психолог Л. Выготский). Это, впрочем, не противоречит жанру «трагедии мести». В «Испанской трагедии» мстители, исполнив долг, совершают очистительное самоубийство.

Так что в самом сюжете медлительности нет, есть лишь обстоятельства, отвлекающие принца от мести. Гамлет боится совершить ошибку: покарать невинного, а когда вина доказана, убить, не покарав, не отправив душу злодея туда, где ей полагается пребывать — в ад.

Если Гамлет и откладывает мщение, то каждый раз имея для того причину. Может показаться, что он сам её ищет, но можно его осторожность истолковать и иначе, как, например, это сделал поэт Давид Самойлов:

*Врут про Гамлета, что он нерешителен,
Он решителен, груб и умён,
Но когда клинок занесён,
Гамлет медлит быть разрушителем
И глядит в перископ времён...*

Гамлет если и медлит, то «медлит быть разрушителем», так как умеет увидеть поступок не сиюминутно, а оценить его в перспективе времени, того Нового времени, для которого он станет одним из символов, подарив для его характеристики своё имя — гамлетизм.

Это пронизательно и во многом верно — с нашей точки зрения. Но есть другая — самого принца: если мы от кого-то и знаем о его медлительности, то от него самого. Он мучительно переживает неисполненный и всё время откладываемый им долг.

Гамлет хорошо знает, в чём состоит его долг. Завершая второй акт, герой, наконец, возбудит себя настолько, что произнесёт нужное слово и как будто в нужном тоне. Произойдёт это в монологе после сцены с актёрами, готовыми сыграть перед королём-узурпатором изобличающую его пьесу. Договорившись о её исполнении, Гамлет остаётся один, вспоминает актёра, читавшего ему монолог, восхищается сыгранной тем страстью, хотя, казалось бы, «что он Гекубе? Что ему Гекуба?». Но это достойный пример для подражания ему, Гамлету, имеющему действительный повод потрясти небо и землю. А он, сын убитого отца, медлит, когда ему следует возопить: «О, мщение!»

Гамлет вырвал, наконец, у себя это слово, произнес его на пределе пафоса и голоса,

чтобы тут же одуматься и одёрнуть себя: «Ну и осёл я, нечего сказать». Английские актёры, доходя до ключевого слова, нередко впадают в неистовство, почти в истерику, чтобы затем, сделав мёртвую паузу, как будто придя в себя, с холодным презрением к самому себе прервать словоизлияние:

*Как это славно,
Что я, сын умерщвлённого отца,
Влекомый к мести небом и геенной,
Как шлюха, отвожу словами душу
И упражняюсь в ругани, как баба,
Как судомойка! (II, 2).*

В одном из четырёх упоминаний о до-шекспировском «Гамлете» (в пьесе «Горе от ума») речь идёт о Призраке, кричавшем «в Театре» так жалостливо, как торговка устрицами: «Гамлет, мщенье!»⁵. На это справедливо возражают, что Призрак нигде ничего такого и в таком тоне не кричит. Это правда, а вот сам Гамлет сравнивает себя с посудомойкой. Быть может, в первом варианте — с торговкой устрицами? Или здесь наложилось то, что в начале сцены, демонстрируя своё безумие, Гамлет принимает Полония за торговца рыбой?

Во всяком случае, современнику запомнилось и то, что в этой пьесе приходилось напоминать принцу о мщении и что это напоминание носило комический характер... Забылось лишь, что напоминал себе сам принц — и сам себя презрительно высмеивал, побуждая к действию. Он завершит сцену и весь второй акт исполненный решимости — убедиться в виновности Клавдия и, если он виновен, воздать по заслугам: «Зре лище — петля, / Чтоб заарканить совесть короля».

Гамлет, исполненный решимости, удаляется, чтобы появиться в следующем акте со словами: «Быть или не быть...» Куда делась решимость? Гамлет знает ответ:

*Так трусами нас делает раздумье,
И так решимости природный цвет
Хиреет под налётом мысли бледным...*

Гамлет определил причину пресловутой медлительности — раздумье. В оригинале — conscience, что на современном языке значит «совесть», а в отношении шекспировского языка предполагает, по крайней мере, уточнение — «нравственное раздумье».

В нём сила или слабость Гамлета? Спор об этом начался в век романтизма и затянулся на два столетия. Направить его в иное русло попытался влиятельнейший английский поэт и критик Т.С.Элиот, начав своё эссе о трагедии (1919) с утверждения, что «пьеса «Гамлет» — первостепенная проблема, а Гамлет как характер — только второстепенная» (1919)⁵. Типичная ошибка — пытаться понять характер героя, подходя к нему как к живому человеку. Герой живёт в произведении, вне которого не может быть понят.

Что же касается таинственности трагедии, то, по мнению Элиота, она обусловлена не тем, что проблема оказалась не по силам герою, а тем, что она превзошла понимание автора. Он нарушил закон старого жанра вторжением в него нового героя. Добавим — героя, уводящего вперёд на века.

Как всегда, Шекспир даёт нам понять, что старый жанр ему хорошо известен и что он осведомлён о том, каким должен быть герой-мститель. Эту роль в пьесе есть кому сыграть. Главный мотив — в данном случае мотив мести — Шекспир всегда разыгрывает в нескольких параллельных сюжетах. Показывать месть в исполнении превосходно может актёр, участвующий в «мышеловке», а непосредственно воплотить — Лаэрт, Фортинбрас (его роль, пожалуй, единственное существенное добавление к сюжету, сделанное Шекспиром)... Гамлет готов восхититься их решимостью, их чувством чести, но не может не ощущать бессмысленности их деяний: «Двух тысяч душ, десятков тысяч денег / Не жалко за какой-то сена клочок!» (IV, сц. 4; пер. Б. Пастернака.) Так он оценивает проход по датской территории войска Фортинбраса, идущего отвоевывать у Польши спорную территорию, на которой не хватит места, чтобы похоронить павших в бою.

На фоне их действия в не меньшей мере, чем в самооценке Гамлета, зритель ощущал его отступление от жанрового закона, а вместе с ним — от морали, воплощённой «трагедией мести»: если кому-то причинено зло, значит, зло причинено всем — зло проникло в мир. В акте мщения восстанавливается гармония. Отказавшись от мести оказывается соучастником уничтожения гармонии. Зрители той эпохи понимали, от чего Гамлет отступил в своей медлительности. И сам Гамлет хорошо знает роль мстителя, которую ему никак не удаётся сыграть.

Вся трагедия «Гамлет» есть не только разрыв со старым жанром и старой моралью, но и взгляд в будущее. Небывалая новизна и достоинство героя в том, что, размышляя о необходимости поступка, он взвешивает его последствия, его смысл и как бы предощущает то, что мы можем назвать нравственной ответственностью...

Л.Е.Пинский афористично назвал Гамлета первым «рефлектирующим» героем мировой литературы. Первым, у кого мысль обладала над способностью действовать. То, что нравственное размышление сковывает волю и действие, знают и другие герои Шекспира. В первом акте «Ричарда III» убийца, подосланный к герцогу Кларенсу, говорит о совести, превращающей в труса; в пятом акте о том же скажет король Ричард. Они выбрали поступок и злодейство. Гамлет выбрал мысль, сделавшись «первым рефлектирующим», а через это — первым героем мировой литературы, пережившим трагедию отчуждения и одиночества.

Отчуждённый от мира, он уже внутренне не верит, что его единственный удар что-то

способен восстановить в мировой гармонии, что ему, независимо от того, слаб он или силен, в одиночку дано «вправить вывихнутое время».

Катастрофично отчуждение Гамлета, нарастающее по ходу действия. На наших глазах довершается разрыв связей с прежде близкими людьми, с прежним собой, со всем миром представлений, в котором он жил, с прежней верой... Смерть отца потрясла его и исполнила подозрений. Поспешный брак матери положил начало его разочарованию в человеке и особенно — в женщине, разрушил его собственную любовь.

Любил ли Гамлет Офелию? Любила ли она Гамлета? Этот вопрос постоянно возникает при прочтении трагедии, но не имеет ответа в её сюжете, в котором отношения героев не строятся как любовные. Они сказываются иными мотивами: отцовским запретом Офелии принимать сердечные излияния Гамлета и её повиновением родительской воле (в отличие от Джульетты или Дездемоны); любовным отчаянием Гамлета, подсказанным его ролью сумасшедшего; подлинным безумием Офелии, сквозь которое словами песен прорываются воспоминания о том, что было, или о том, чего не было между ними... Если любовь Офелии и Гамлета существует, то лишь как прекрасная и невоплощённая возможность, намеченная до начала сюжета и уничтоженная в нём.

Офелия не разбивает круг трагического одиночества Гамлета, напротив, даёт ему острее почувствовать это одиночество, превращённая в послушное орудие интриги и становясь опасной приманкой, на которую принца пытаются поймать. Её судьба не менее трагична и ещё более трогательна, но каждый из них отдельно встречает свою судьбу и переживает свою трагедию.

Отчуждённый от семьи, от любви, Гамлет теряет веру и в дружбу, преданный Розенкранцем и Гильденстерном. Их он, не зная сожаления, отправляет на смерть, которая была уготовлена ему с их, пусть невольным, содействием. Всё время казнящий себя за бездейственность, Гамлет успевает немало совершить в трагедии.

Отчуждение — это наше слово, в нём — наше понимание трагедии Гамлета. Как полагал Т.С.Элиот, Шекспир изобразил нечто столь новое, для чего у него не было ещё ни полноты понимания, ни нужного слова...

Слово у них было для объяснения того, что происходит с Гамлетом, чем он болен.

Меланхолия шекспировского времени — одно из первых проявлений того умонастроения, которое позже сочтут сопутствующим «концу века» — fin de siècle. Каждая дата с двумя нулями на конце и прежде возбуждала тревогу, болезненную и всеобщую. В Средние века она принимала религиозный характер — ждали конца света. В конце XVI столетия приступ болезни приобрёл характер более индивидуальный и психологический. Впадая в меланхолию, шекспировские герои реагируют

⁵ Элиот Т.С. Назначение критики. — Киев; М, 1997. — С. 151.

на несовершенство мира и пускаются в трудный путь его познания, а заодно — и самих себя. Именно такой изобразил аллегорическую фигуру Меланхолии ещё в начале столетия (1514) А.Дюрер — погружённой в размышление, окружённой символами научного и тайного знания.

Путь к себе был желанным, но чреватым неведомым душевным потрясением. Человек принимал на себя груз, который прежде разделял с другими в лоне общей веры и единого для всех обряда. Меланхолия была платой за свободу мыслить и подвергать сомнению. Гамлетовская меланхолия сопутствует его размышлениям, переключаясь с нравственной философии в её самом современном выражении — в «Опытах» Монтеня. Такого рода переключек замечено много. В них мысль подвергает сомнению реальность мира, осмысленность жизни, различие добра и зла: «Само по себе ничто ни дурно, ни хорошо; мысль делает его тем или другим» (II, 2; пер. Б. Пастернака).

Мысль, способная творить мир, служит препятствием к тому, чтобы действовать.

Она подменяет собой действие и готова принять на себя ответственность за саму жизнь: мысль о самоубийстве — постоянный предмет размышлений у Монтеня. Образные совпадения в речи Гамлета с оформлением мысли у Монтеня в переводе Флорио, как полагают, служат достаточным подтверждением тому, что принц из саксонской хроники и герой жанра «трагедии мести» оказался обладателем знания, выталкивающего его из старого сюжета и старого жанра. Герой более там неуместен в такой же мере, как он ощущает себя неуместным в замке Эльсинора.

Интересно, как воспринимала это несоответствие публика «Глобуса» — и те, кто сидели в ложах, и те, кто располагались в стоячей части зала — во «дворе». Были ли первые готовы оценить нового героя, забредшего в старый жанр, как открытие или осуждали как ошибку? Не мешал ли мститель-меланхолик вторым наслаждаться процессом мщения, или для них его глубокомысленные монологи были оправданы тем, что герою приходится прикидываться безумным и все эти «быть или не быть» развлекали как не очень понят-

ный вздор (который и был воспроизведён по чьей-то памяти в первом кварто)?

Во всяком случае, и для тех и, вероятно, для других не было секретом, чем страдает принц — меланхолией. Диагноз, поставленный герою, легко переадресовывается самому автору — Шекспиру. И тем легче, что если на несколько месяцев сдвинуть время написания трагедии, то можно предположить в качестве биографического повода для неё — смерть Джона Шекспира в сентябре 1601 года. Если к этому добавить название и связать его с воспоминанием о смерти собственного сына — Гамлета, то вся трагедия превращается в случай для психиатра, к которому следовало обратиться Уильяму Шекспиру.

Отношения отец — сын действительно вплетены мотивом в параллельные сюжеты трагедии, но сам этот мотив — из хроники. И в трагедии он имеет смысл хронологический, обозначающий смену поколений, конец века, рвущуюся связь времён и «болезнь века» — меланхолию — как состояние души того, кто осознаёт невозможность вправить «вывихнутое время».

ПОИСК. ОПЫТ. МАСТЕРСТВО

УРОКИ

БОРОВИК Марина Гершуновна —

кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой журналистики Санкт-Петербургского института гуманитарного образования margerbor@yandex.ru

ИЗУЧЕНИЕ ПОЭМЫ «ДВЕНАДЦАТЬ» И СТИХОТВОРЕНИЯ «СКИФЫ» А.БЛОКА XI КЛАСС

Аннотация. В статье рассматривается возможный путь изучения поэмы Блока «Двенадцать» и стихотворения «Скифы» в контексте времени и культуры. Особое внимание уделяется специфике восприятия Блоком революции, философскому осмыслению крестного пути и высшего предназначения России. Дан примерный школьный анализ указанных выше текстов.

Ключевые слова: музыка революции, стихия природы, стихия истории, стихия любви, покаяние, нравственное очищение, «скифство», панмонголизм, Россия, Восток, Запад.

Abstract. The article discusses the way of studying the poems "Twelve" and "Scythians" by A. Blok in the context of time and culture. Particular attention is given to A. Blok's perception of revolution, philosophical reflection on the Cross and the higher purpose of Russia. The exemplary school analysis of the above texts are presented.

Tags: the music of revolution, elements of nature, natural disaster stories, love poems, twelve, repentance, moral purification, Scythianism, Panmongolism, Russia, East, West.

Мы посвящаем изучению поэмы «Двенадцать» два занятия. Путь изучения — комментированное чтение с элементами беседы или беседа по главам. Выбор пути изучения связан с уровнем литературного развития школьников в классе. В работе по главам целесообразно использовать иллюстрации к поэме Ю. Анненкова.

Выявив первоначальное восприятие школьников после домашнего чтения, учитель рассказывает о принятии поэтом революции, о его призыве к интеллигенции «слушать музыку революции». Образ музыки имел для символистов большое значение. Дух музыки — это творческое начало мира. Мир — оркестр. Душа человека — сложный инструмент. Гармония — музыка будущего, «страшный мир» дисгармоничен. Дух музыки — пред-

вестник нового мира, он проявляет себя в стихиях: стихии природы, истории, любви (см. уроки по второму тому, профильный уровень).

Как же эта концепция революции преломилась в поэме?

Вопросы по 1-й главе. *Какие цвета доминируют в главе, почему? Какую картину рисует поэт? Закономерно ли её появление в поэме? Почему? Какие образы появляются и каков принцип их изображения? Почему именно таков?*

Глава начинается с обозначения полярной цветовой гаммы — чёрно-белой. Чёрный цвет — символ тьмы («чёрный вечер», «чёрная злоба»), белый цвет («белый снег») — символ света. В поэме разворачивается космическая драма столкновения света и тьмы. Автор рисует картину разыгравшейся снежной бури. Это сти-

хия природы, символизирующая революционную бурю космического размаха. Ветер становится действующим героем. Он «завывает» «белый снежок», «крутит подолы», косит прохожих, «рвёт, мнёт, носит» плакат. Ветер охватывает всё пространство поэмы: «Ветер, ветер — на всем Божьем свете!» В разыгравшейся снежной стихии возникают карикатурные образы: старушка, напуганная бурей, длинноволосый писатель, долгополый поп, барыня в каракуле. Образы даны сатирически («старушка как курица»; «помнишь, как бывало брюхом шёл вперед, и крестом сияло брюхо на народ» и т. д.). Герои статичны. Это образы старого мира, поэтому в них нет движения. Такое изображение связано с авторской оценкой персонажей.

Вопросы ко 2-й и 3-й главам. *Какова обстановка, в которой появляются двенадцать?*