

Владимир Пимонов

Шекспир

ПОЭТИКА ТЕАТРАЛЬНОСТИ

Шекспир

ПОЭТИКА ТЕАТРАЛЬНОСТИ

Владимир Пимонов



ГИТР

Владимир Пимонов

Шекспир

поэтика театральности



ГИТР
2006

УДК 82/821.0
ББК 83/85.334
П32

Русский текст «Гамлета» цитируется в переводе М. Лозинского, английский текст — по изданию The Oxford Shakespeare, The Complete Works of William Shakespeare, ed. by W.J. Craig, Oxford University Press, London, 1914, а также по изданию Hamlet, The Arden Shakespeare, ed. by Harold Jenkins, Methuen & Co. Ltd. 1982.

В оформлении переплета, титульного листа и главы III использован рисунок «Близнецы» Кристины Марии Педерсен (Дания)

Пимонов В.

П32 Шекспир. Поэтика театральности. — М.: Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Лихачева, 2006. — 264 с.

ISBN 5-94237-025-7

Опираясь на структурно-семантический анализ сюжетов, мотивов и метафор в пьесах Шекспира, прежде всего в трагедии «Гамлет», автор создает универсальную модель театральности, раскрывающую секреты драматургического мастерства. Книга адресована студентам творческих и гуманитарных вузов, филологам, режиссерам, драматургам и актерам, а также всем поклонникам театрального искусства.

Книга развивает концепции театральности и сюжета, сформулированные автором в диссертации «Поэтика театральности в драматургии Шекспира» и намеченные в его предыдущих работах: Shakespeare's «Hamlet»: A Structural and Semantic Analysis (1978), «Бессловесные сцены у Шекспира» (1980), Shakespeare's theatricality (2004), «Мультипликация сюжета: Гамлет и его двойники» (2004) и др.

В настоящее издание в переработанном и дополненном виде вошли многие идеи и фрагменты анализа шекспировских текстов из монографии «Загадка Гамлета» (М., 2001), написанной в соавторстве с режиссером, заслуженным деятелем искусств России, профессором Е.И. Славутиним.

УДК 82/821.0

ББК 83/85.334

ISBN 5-94237-025-7

© Пимонов В., 2006
© Монетов В. М., оформление, 2006
© ГИТР, 2006

СОДЕРЖАНИЕ

ГЛАВА I

- § 1. Театральность как понятие поэтики 7
- § 2. Театральность — история термина 9
- § 3. Текстуальная театральность 15
- § 4. Модель театральности 21

ГЛАВА II

- § 1. Мультипликация сюжета 29
- § 2. Структура «Гамлета» 31
- § 3. Трагедия или комедия? 46
- § 4. Античная миниатюра 48
- § 5. Сюжет и двойная фабула 56

ГЛАВА III

- § 1. Драматург Гамлет 63
- § 2. Театр Гамлета 72
- § 3. Почему король не видит пантомиму? 77
- § 4. Магическое зеркало 81
- § 5. Пролог 83
- § 6. Homo scribens 85
- § 7. Театр Офелии 88
- § 8. Война театров 90
- § 9. Театр Клавдия: марионетки против импровизатора 91
- § 10. Актеры и дублеры 107
- § 11. Война режиссеров: молчание против слова 114
- § 12. Жизнь и игра 119

ГЛАВА IV

- § 1. Игра с числами 123
- § 2. Сколько строк сочинил Гамлет? 124
- § 3. Королевская дюжина 151

§ 4. Дюжина Призрака	156
§ 5. Сколько лет Гамлету?	158
§ 6. Дюжина Офелии	161
§ 7. Дюжина Гамлета	164
§ 8. Дюжина или шестнадцать строк	166
§ 9. Движение времени	169
§ 10. Двойное время	171
§ 11. Двенадцатая ночь	173
§ 12. Математика сонетов	181

ГЛАВА V

§ 1. Драматическая метафора	187
§ 2. Полоний, Польша и поляки	199
§ 3. Когда умирает Дездемона?	203
§ 4. Метафора яда	206
§ 5. Мир загадок	214

Библиография	238
--------------------	-----

Посвящаю Кристине

14. Деловая Письмена	145
15. Сказки и Легенды	155
16. Театральные	165
17. Музыкальные	175
18. Эпика и поэзия	185
19. Драматические	195
20. Эпические	205
21. Эпические	215
22. Эпические	225

ГЛАВА V

1. Древние	235
2. Древние	245
3. Древние	255
4. Древние	265
5. Древние	275

Содержание



ГЛАВА I

§ 1. Театральность как понятие поэтики

Настоящая работа посвящена проблемам поэтики театральности в творчестве Шекспира. Термин «поэтика» традиционно отождествляется с теорией словесности, а «театральность» связывают с такими понятиями, как сценичность, зрелищность, игра. Театральность противопоставляют поэтике так же, как театр — литературе.

Поэтику определяют не только в узком смысле, как раздел теории литературы, изучающий «превращение речи в поэтическое произведение и систему приемов, благодаря которым эти превращения совершаются» (Якобсон 1987)¹, но и в более широком смысле — как дисциплину, исследующую «не только речевые, но и другие структурные моменты текста» (Манн 1988)². В данной работе поэтика понимается в этом втором, более широком смысле, «как наука о строении литературных произведений и системе эстетических средств, в них используемых» (Иванов 1978)³, что позволяет отнести ее не только к теории литературы, но и к общей эстетике творчества (Борев 1988)⁴. Этот подход восходит к концепции М. Бахтина: «Поэтика, определяемая систематически, должна быть эстетикой словесного художественного творчества» (Бахтин 1979)⁵. Необходимость изучения не только речевых, но и других структурных элементов текста при анализе драмы вообще и шекспировской в частности обусловлена спецификой театра как феномена культуры и особенностями текста драматического произведения. «Для театра характерно семиотическое многоязычие, это гораздо более сложный объект, чем чисто литературный текст... театр коммуникативен. Он состоит из

ряда взаимосвязанных коммуникативных процессов: режиссер — актер, режиссер — художник, актер — зритель и т.д. Все участники театральной коммуникации (режиссер, актер, зритель) более активны, чем в случае литературной коммуникации» (Почепцов 2001)⁶. Драматическому тексту свойственны нелинейность, многомерность и многоуровневость. Однако поскольку все средства выражения в литературе в конечном счете сводятся к языку (Гаспаров 1987)⁷, театральность рассматривается нами не в рамках противопоставления «театр/литература» (Пави 2003)⁸, а как фундаментальный эстетический принцип построения драматического текста. Этот принцип основан на интертекстуальной игре, взаимодействии в пространстве произведения художественных плоскостей разных уровней: вербального и невербального, реального и условного.

Простейшим примером интертекстуальной игры реального-условного в драматическом тексте служит, по словам Ю.М. Лотмана, «включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство произведения. Это будут картина в картине, театр в театре, фильм в фильме или роман в романе. Двойная закодированность определенных участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как «реальное». Так, например, в «Гамлете» перед нами — не только «текст в тексте», но и «Гамлет» в «Гамлете»: пьеса, разыгрываемая по инициативе Гамлета, повторяет в подчеркнуто условной манере (сначала пантомима, затем подчеркнутая условность рифмованных монологов, перебиваемых прозаическими репликами зрителей: Гамлета, короля, королевы, Офелии) пьесу, сочиненную Шекспиром. Условность первой подчеркивает реальность второй. Чтобы акцентировать это чувство у зрителей, Шекспир вводит в текст метатекстовые элементы: перед нами на сцене осуществляется режиссура пьесы. Как бы предвосхищая «8 1/2» Феллини, Гамлет перед публикой дает актерам указания, как им надо играть. Шекспир показывает на сцене не только сцену, но, что еще важнее, репетицию сцены» (Лотман 2002)⁹.

§ 2. Театральность — история термина

До сих пор нет общепринятого определения термина «театральность»¹⁰. Слово «театральность» обычно используют для обозначения совокупности внешних проявлений, присущих театральному искусству или игровой деятельности вообще. Имеющиеся определения театральности лежат вне круга понятий поэтики.

К.С. Станиславский понимал под театральностью «сценический штамп», скрывающий низкий профессионализм или «стремление театра перенести значительную часть смысловой нагрузки в зрелищную форму» (Олимпиева 1999)¹¹. Режиссер и актер Соломон Михоэлс писал: «Слово «театральность»... принадлежит к категории театральных терминов... Что такое театральность? Это условность сценического языка как любого языка искусства, как любого поэтического языка вообще, ибо язык сам по себе тоже условен... А если под театральностью понимать помпезное, ходульное, напыщенное, напудренное обнажение целого ряда приемов (что весьма часто делают в театрах), то нам остается только отмежеваться от всего этого» (Михоэлс 1941)¹².

С условностью сценического языка и воображением связывает понятие театральности Робер Бетан: «Театральность состоит в том, что чернокожий человек может играть роль Генриха VI, или белый человек может играть Отелло, или женщина может играть Гамлета... Театральность не имеет пределов; это — свобода воображения» (Bethune 2002)¹³.

Выдающийся теоретик театра начала прошлого века, драматург и режиссер Николай Евреинов определял театральность как присущий человеку «инстинкт преобразования»: «...наряду с инстинктом самосохранения, половым и прочими, в нас живет столь же могучий инстинкт театральности... В истории культуры театральность является абсолютно самодовлеющим началом...» (Евреинов 2003)¹⁴.

Самое важное в понятии театральности как «инстинкте преобразования» состоит в разыгрывании роли, в том,

чтобы «как бы на момент превратиться в совершенно иных лиц», в том, «чтобы стать другим и делать другое». (Евреинов 2003)¹⁵. Сходное понимание предлагает американский театровед Рени Ханнафорд: «Театральность подразумевает актера, который сознательно или откровенно, искусственно или под воздействием аффекта, приобретает другую тождественность или роль в определенной ситуации» (Hannaford 1986)¹⁶.

Понятие театральности не обрело терминологической строгости в силу своей двойственности. С одной стороны, оно связано с идеей игры как инстинкта (Хейзинга, Евреинов), а с другой — понимается как специфический язык театрального искусства.

Театральность и метафора «мир — театр» стали «всеобъемлющим принципом поэтики в искусстве Ренессанса и барокко, унаследовав от античности космизм, а от Средневековья — смысловую антиномичность, где карнавальная избыточность игровой свободы соседствовала с ощущением иллюзорности бытия» (Прозорова 2000)¹⁷. По словам французского теоретика театра Патриса Пави, «эта эстетика появляется в XVI веке... и связана с барочным восприятием мира как сцены, где «все мужчины и женщины — всего лишь актеры» (Шекспир), а «жизнь есть сон» (Кальдерон). Бог — драматург, постановщик и главный исполнитель. От теологической метафоры театр в театре переходит к высшей игровой форме, когда театральная постановка намеренно представляет самое себя из склонности к иронии или к сгущенной иллюзии. Последняя достигает кульминации в театральных формах повседневной жизни: здесь уже нельзя отличить жизнь от искусства» (Pavis 1997)¹⁸. Наиболее яркое воплощение метафора «мир — театр» нашла в европейской драматургии XVII века, когда возникла великая мировая сцена: «Благодаря череде имен от Шекспира до Кальдерона и Расина драма главенствовала во всей поэтике столетия. Каждый поэт в свою очередь сравнивал мир с театром, где всякий играет свою роль» (Хейзинга 1992)¹⁹.

В поэтике Ренессанса и барокко театр играет роль универсального мирового языка. Отсюда в последующие эпохи

возникли такие повседневные метафоры, как «анатомический театр», «театр военных действий», «политический театр». Однако лишь в XVIII веке театральность становится предметом теоретического осмысления как «троп, прием создания драматических событий особого рода... включающий в себя, с одной стороны, напряженность игровых ситуаций: конфликты, конфронтации, а с другой стороны — феерическую игру тел, звуков, цветов, пространств, образующих театральное представление. Эта игра легла в основу определения театральности как «плотности знаков», ставшего знаменитым благодаря Ролану Барту» (Balme 2003)²⁰.

Под театральностью нередко понимают особую, свойственную Шекспиру ритмическую организацию пьесы с помощью приема «театр в театре» (Sanford 1967)²¹, (Wilds 1974)²². Термин «метатеатр», как эквивалент «театра в театре», «метафикации», то есть возможности «преодоления реальности» путем выхода на метапозицию по отношению как к собственному поведению, так и к любой «языковой игре вообще» (Осипов 1998)²³, вошел в научный обиход после выхода книги Лайонелла Абеля «Метатеатр» (Abel 1963)²⁴. Метатеатром автор называет театр, обращенный к самому себе и размыкающий границы между искусством и жизнью. По его словам, «пьесы... представляют жизнь в театрализованном качестве... герои осознают свою театральность еще до того, как их заметил драматург» (Abel 1960)²⁵.

Прием «театра в театре» соотносится с приемом «текста в тексте». По определению Ю.М. Лотмана, «“текст в тексте” — это особое риторическое построение, в котором различие в закодированности разных частей текста делается выявленным фактором авторского построения и читательского восприятия текста... Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный смысл» (Лотман 1981)²⁶. Сходную мысль высказывает П. Тороп: «Текст, представленный какой-то своей частью

в другом тексте, становится тем самым описывающим текстом, метатекстом» (Тороп 1981)²⁷. Р. Барт отмечает: «Ныне мы знаем, что текст представляет не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст создан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников» (Барт 1994)²⁸.

По мнению В. Осипова, «выражением “текста в тексте” в театре служит прием “театра в театре”, то есть вид спектакля, сюжетом которого является представление театральной пьесы. Таким образом, внешняя публика смотрит пьесу, внутри которой публика, смотрящая на актеров, также присутствует на представлении... Одним из эффектов “текстов в тексте” наряду с театрализацией “рамки” является театрализация зрителя, который становится героем произведения. Актеры, играющие зрителей, и зрители становятся неразличимы, преодолевая грань “актер — зритель”» (Осипов 1998)²⁹.

Между тем специфика поэтики театральности Шекспира состоит не просто в использовании приема «театр в театре», а в уникальном художественном решении каждой сцены, содержащей «спектакль в спектакле» или «пьесу в пьесе». Шекспир воплощает прием «театр в театре» на разных уровнях текста, как на действенном, так и на метафорическом. В каждой сцене у него — свой «театр в театре», свое понимание роли, автора, режиссера, актера и зрителя.

Метатеатральность в драматургии Шекспира не сводится к простому представлению вставной театральной пьесы внутри основной. Не только те пьесы Шекспира, где персонажи разыгрывают «спектакли внутри спектакля» в явном виде (например, «Гамлет», «Сон в летнюю ночь», «Укрощение строптивой»), а все его произведения построены на метатеатральном приеме. Примером могут служить постоянные инсценировки и розыгрыши (Злобина 1998)³⁰: Яго инсценирует пьесу об измене, превращая Отелло в зрителя, не подозревающего о том, что перед ним разыгрывается пьеса, невольным главным дей-

ствующим лицом которой оказывается он сам. Самоубийство Отелло представлено в форме театрального наставления режиссера актеру:

Oth. I took by the throat the circumcised dog, / And smote him thus. [Stabs himself. (V.2)

Отелло. За горло взял обрезанца-собаку / И заколол. Вот так. (Закалывается.) (Перевод Б. Пастернака.)

Особенность «театра в театре» в драматургии Шекспира состоит в мультипликации этого приема по принципу нарастания. Мультипликация (постоянный повтор) конструкции «театр в театре» представляется одним из фундаментальных принципов поэтики театральности шекспировских пьес.

В комедии «Укрощение строптивой» зрители не только смотрят основную пьесу о Лорде, но смотрят за Лордом, который смотрит за медником Слайем, который одновременно смотрит пьесу о молодом человеке, который смотрит за стариком и его двумя дочерьми.

В «Гамлете» зрители, пришедшие в театр, смотрят трагедию Шекспира «Гамлет», в которой Гамлет и Горацио смотрят пьесу Гамлета «Мышеловка», в которой Клавдий, Гертруда, Полоний и Офелия смотрят старую итальянскую пьесу «Убийство Гонзаго».

В комедии «Сон в летнюю ночь» зрители смотрят пьесу, которую ставит Оберон, который смотрит за Тезеем и Ипполитой, которые смотрят пьесу ремесленников «Пирам и Фисба».

Театральность связывают с такими понятиями, как игра, драматизм, зрелищность: «Категория “театральности”... включает в себя выраженный игровой компонент, визуальность, зрелищность, драматизм, экспрессивность и сценичность...» (Пахсарьян 2004)³¹. Вместе с тем театр не сводится только к игре. Игра как инстинктивная деятельность лежит вне категорий эстетики, в то время как театр есть эстетический феномен культуры. Предлагаемое нами определение театральности как понятия поэтики связано не просто с игрой и разыгрыванием ролей, а прежде всего со словесными ролевыми играми. Совокупность речевых высказываний персонажей представляет собой, с

одной стороны, линейный текст, с другой — своеобразную игру текстов, в результате которой возникает смысл, отличный от смысла текста в его линейной последовательности. Сам персонаж пьесы оказывается символической точкой пересечения разных ролей-текстов. Гамлет играет не только роль принца, отведенную ему в списке действующих лиц, но и выступает в метароли: автора-драматурга, режиссера, актера, зрителя, мнимого сумасшедшего, философа, юродивого. И для каждой из этих ролей он создает оригинальные *авторские тексты*, образующие объемное художественное пространство. Театр подразумевает не только разыгрывание актером роли, но и, что очень важно, — *письменную деятельность* персонажа как *сочинителя текстов*. Герои Шекспира *сочиняют тексты*, соревнуясь между собой в драматургическом мастерстве.

В процессе воплощения персонажами своих драматических текстов на сцене в форме «спектакля внутри спектакля» действующие лица вступают между собой в мета-театральные отношения «автор — режиссер», «режиссер — актер» и «актер — зритель». Один и тот же персонаж попеременно играет роль то актера, то режиссера, то зрителя, то оказывается автором-драматургом (Пимонов, Славутин 2001)³².

Драматизм и зрелищность как проявления театральности возникают, когда персонаж задумывает розыгрыш, выступая не в своей роли, а в роли другого: меняет маску, переодевается (например, мужчина в женщину, а женщина — в мужчину), притворяется умершим. Так, Гамлет начинает свой розыгрыш, надевая маску мнимого безумца и превращаясь тем самым в псевдошута, в определенном смысле — в юродивого.

Эстетический эффект, как трагедийный, так и комедийный, возникает в пьесах Шекспира в момент, когда персонаж, не подозревающий о розыгрыше и принимающий происходящее за событие реальной жизни, неожиданно обнаруживает себя в роли марионетки в «чужом» тексте, в театральном сценарии, сочиненном драматургом-соперником. То, что персонаж воспринимал как событие жизни, оказывается театральной постановкой, а то, что

казалось игрой, оборачивается событием жизни. Восприятие жизни как театра, а театра как жизни в результате инсценировки и розыгрыша возникает благодаря совмещению в литературном произведении, и в драме в частности, реальностей разного порядка: «Драматическое произведение позволяет создать несколько художественных реальностей на основе игры человеком определенной роли» (Парфенов 1981)³³.

Чудесное появление Призрака отца Гамлета создает художественную реальность иного порядка, в которой возможно то, что невозможно в реальной жизни. Призрак (покойник) знает о том, что Клавдий тайно убил своего брата, и призывает Гамлета к мести за убийство. Но то, что невозможно в жизни, возможно в театре: Призрак «с того света» мстит убийце с помощью Гамлета.

Общая модель воплощения темы мести в мировой литературе состоит в том, что тот, кто убивает, затем сам оказывается жертвой. На этом принципе основана легенда о Дон Гуане, убивающем соперника. Погибший соперник превращается в статую, которая убивает Дон Гуана. Так же построен сюжет романа Оскара Уайльда «Портрет Дориана Грея». Грей бросается с ножом на свой портрет, на котором он выглядит омерзительным стариком, но убивает не портрет, а самого себя. На портрете же восстанавливается облик прекрасного юноши. Образно говоря, герой хочет «убить» свой портрет, но происходит обратное — портрет «убивает» героя.

Ответное действие (месть, убийство) в художественном произведении всегда происходит в «ином» театральном измерении, что становится возможным за счет удвоения и раздвоения действия в двух художественных реальностях.

§ 3. Текстуальная театральность

В критической литературе бытует мнение, что театральность пьес Шекспира может быть понята лишь в связи с условиями сценического представления. «Шекспир...

писатель драматический, чьи произведения предназначались для исполнения на сцене... Шекспир писал пьесы для сценического исполнения, а не для чтения» (Аникст 1974)³⁴.

Между тем по крайней мере двенадцать пьес Шекспира, изданных в 1590-е годы, предназначались для чтения широкой публикой (Roth 2001)³⁵. Во вступительном слове друзей драматурга — Хеминджа и Конделла к Первому Фолио 1623 года «To the Great Variety of Readers» говорится: «...read and censure. Do so, but buy it first» (...читайте его и судите. Делайте это, но сначала купите) (Folio 1)³⁶. Хью Холланд в посвящении к изданию Первого Фолио назвал Шекспира «знаменитым сценическим поэтом» (famous scenicke poet), а первая страница Фолио содержит послание Бена Джонсона «To the Reader» — «К читателю». Очевидно, что пьесы Шекспира предназначались и для чтения, а не издавались исключительно как постановочные сценарии.

Элементы метатеатральности, «встроенные» в текст шекспировских пьес, заметил еще Довер Уилсон: «Шекспир мог рассчитывать на зрителей, способных воспринять любую предложенную им тонкость и вооруженных, как Гамлет, табличками, дабы записывать то, что они не могли сразу запомнить» (Wilson 1934)³⁷. Речь идет о популярных в елизаветинскую эпоху карманных записных книжках, которые назывались «табличками» (pocket tables). После встречи с Призраком Гамлет «записывает» (set it down) текст в «таблички памяти» (tables of my memory). Слово «таблички» (tables) выполняет роль сценической ремарки внутри самого текста, указывая на определенное действие персонажа, в данном случае — извлечение записной книжки из кармана.

Пьесы Шекспира — это уникальный симбиоз текста и метатекста. Метатекстовые элементы — сценическая ремарка, описание сценографии, костюма и света — как бы вживлены в текст самой драмы. Метатекст становится органической частью самого текста, а текст не существует без метатекста. Драматические тексты Шекспира моделируют особое знаковое пространство, где невербаль-

ные средства выражения (жесты, мимика, движения, позы) оказываются не только поэтическими, но и театральными. На проблему восприятия слова и действия в драматическом тексте в их неразрывности указывает Гюнтер Арендс: «Вербальные и мимико-жестикуляционные формы выразительности представляются одинаково важными знаками, и их нужно рассматривать с точки зрения взаимозависимости» (Arends 1994)³⁸.

В противоположность семиотическому определению Р. Барта (Барт 1994)³⁹ предлагаемое нами понимание театральности как неотъемлемого свойства драматического текста лежит исключительно в сфере поэтики. В этом смысле мы говорим о театральности не как о противоположности словесному тексту (литературе), а как о структурном элементе словесного текста, как о феномене «текстуальной театральности».

Феномен «текстуальной театральности» состоит в том, что невербальные средства выразительности, такие, как жест, поза, движение, бессловесное действие, имеют словесное выражение в самом тексте в высказываниях персонажей. Понятие «текстуальная театральность» не совпадает по содержанию со «словесным действием» — термином, впервые употребленным Л. Пиранделло в очерке «L'azione parlata» (1899). Под «словесным действием» имеется в виду динамика отношений между персонажами, которая раскрывается в речевых актах. «Текстуальная театральность» основана прежде всего на симбиозе текста и метатекста как свойстве структуры драматического произведения. В отличие от идеи Р. Ингардена, предложившего при описании структуры текста художественного произведения на разных уровнях различать в драме основной текст (высказывания персонажей) и второстепенный текст (авторские ремарки) (Прозорова 2003)⁴⁰, мы подчеркиваем не только равноправие текста и метатекста, но и их инверсию и трансформацию друг в друга по ходу действия.

Те элементы театральности, которые Р. Барт называет «театр минус текст», то есть элементы невербального уровня — декорации, освещение, костюм, жесты и мимика ак-

теров, — в пьесах Шекспира инкорпорированы в вербальный текст. Например, Бирнамский лес в «Макбете» — это, с одной стороны, часть декорации (невербальный уровень), с другой — элемент текста (вербальный уровень), выраженный в речи персонажа (Малькольма) словом «bough» — ветка:

Siw. What wood is this before us? / *Men.* The wood of Birnam. / *Mal.* Let every soldier hew him down a bough / And bear't before him: thereby shall we shadow / The numbers of our host, and make discovery / Err in report of us. (V.4.7–9)

Сивард. А что вон там за лес? / *Ментис.* Бирнамский лес. / *Малькольм.* Пусть воины ветвей с дерев нарубят / И над собой несут, чтоб тень листвы / Скрывала нашу численность и с толку / Разведчиков сбивала. (Перевод Ю. Корнеева.)

Словесная метафора (Бирнамский лес) представлена элементом невербального уровня (часть декорации, реквизит сцены), соотнесенного с вербальным элементом (слово «ветка»), который, в свою очередь, трансформируется в невербальный элемент — театральный костюм (солдаты прикрываются ветками) и, наконец, воплощается в действиях персонажей (солдат).

Тот же механизм трансформации вербальных элементов в невербальные в самом вербальном тексте обнаруживается в комедии «Сон в летнюю ночь».

Quin. Pat, pat; and here's a marvellous convenient place for our rehearsal. This green plot shall be our stage, this hawthorn-brake our tiring-house; and we will do it in action as we will do it before the duke. (III.1.4)

Пигва. Все налицо. А вот и замечательно подходящее местечко для нашей репетиции. Вот эта зеленая лужайка будет нашей сценой, эти кусты боярышника — уборной, и мы можем представить все в точности как перед самим герцогом. (Перевод Т. Щепкиной-Куперник.)

Вербальная метафора «зеленая лужайка» (green plot) с помощью театральной условности превращается в невербальный элемент — «сцену» (stage), реквизит сцены — «кусты боярышника» (hawthorn-brake) становятся «грим-уборной» (tiring-house), где персонажи-ремесленники, иг-

рающие пьесу для герцога, переодеваются в ходе представления.

Освещение (свет) считается одним из главных технологических (невербальных) средств выразительности в театре. В комедии «Сон в летнюю ночь» свет «разыгрывается» на сцене путем трансформации вербальной метафоры (лунный свет) в реквизит сцены (фонарь), с помощью которого персонаж играет роль лунного света.

Quin. Ay; or else one must come in with a bush of thorns and a lanthorn, and say he comes to disfigure, or to present, the person of Moonshine. (III.1.22)

Пигва. А то можно еще так: кто-нибудь должен войти с кустом и с фонарем и объяснить, что он фигурирует, то есть изображает лунный свет. (Перевод Т. Щепкиной-Куперник.)

В русском переводе допущена неточность: Пигва говорит о персонаже по имени Лунный свет, что в оригинале отражено и в написании слова с заглавной буквы (Moonshine), а не просто о «лунном свете». Актер-ремесленник в комедии «Сон в летнюю ночь» репетирует роль персонажа по имени Лунный свет (Moonshine) во вставной пьесе «Пирам и Фисба», а персонаж по имени Лунный свет, в свою очередь, играет перед герцогом роль лунного света. Мотив лунного света воплощен Шекспиром и на уровне значений личных имен персонажей. Имя царицы эльфов, Титании, представляет собой измененное имя древнеримской богини Луны — Дианы. Персонаж по имени Лунный свет не только изображает лунный свет во вставной пьесе, но и отображает, как в зеркале, зрителя этой пьесы — царицу эльфов Титанию, то есть Луну.

В пьесах Шекспира даже самые невербальные средства выражения, как жесты и мимика, позы, немые сцены, бессловесные действия (пантомима), находят словесное выражение в тексте. На пластическое действие всегда следует словесная реакция в форме рассказа, реплики или комментария персонажа⁴¹. Содержание немой сцены, которую Гамлет разыгрывает перед Офелией, выражено в ее рассказе Полонию: «Он взял меня за кисть и крепко сжал...»; о бессловесной реакции Клавдия на «Мыше-

ловку» мы тоже узнаем из реплики Офелии: «Король встает!» (The king rises, III.2.259), представляющей собой сценическую ремарку внутри самого текста.

Одежда актера (костюм) — это наиболее знаменательный невербальный элемент театрального языка, «одно из главных постановочных средств» (Чернова 1987)⁴². Костюм у Шекспира превращается в вербальную метафору. Клавдий обращается к Гамлету, одетому в черное: «Ты все еще окутан прежней тучей?» (*King*. How is it that the clouds still hang on you? I.2.66). Словесное описание костюма трансформируется у Шекспира в описание невербального действия (пантомимы), например, в рассказе Офелии Полонию о мнимом сумасшествии Гамлета:

Oph. My lord, as I was sewing in my closet, / Lord Hamlet, with his doublet all unbrac'd; / No hat upon his head; his stockings foul'd, / Ungarter'd, and down-gyved to his ankle; / Pale as his shirt; his knees knocking each other; / And with a look so piteous in purport... (II.1.87–94)

Офелия. Когда я шила, сидя у себя, / Принц Гамлет — в незастегнутом камзоле, / Без шляпы, в неподвязанных чулках, / Испачканных, спадающих до пяток, / Стуча коленями, бледней сорочки / И с видом до того плачевным, словно / Он был из ада выпущен на волю...

В комедии «Как вам это понравится» костюм (невербальный элемент) становится знаком вербальности: шутовской наряд позволяет говорить правду:

Jaq. Invest me in my motley; give me leave / To speak my mind... (II.7)

Жак. Оденьте в пестрый плащ меня! — Позвольте / Всю правду говорить... (Перевод Т. Шепкиной-Куперник.)

В пьесе «Два веронца» костюм становится универсальным средством для осуществления всех сюжетных и ролевых трансформаций, инструментом удвоения и раздвоения художественной реальности (Лютман 2002)⁴³. Джулия в костюме пажа говорит Сильвии о «настоящей» Джулии:

Jul. About my stature; for, at Pentecost, / When all our pageants of delight were play'd, / Our youth got me to play the woman's part, / And I was trimm'd in Madam Julia's

gown, / Which served me as fit, by all men's judgments, / As if the garment had been made for me... (IV.4)

Джулия. Недавно, в Духов день, / Различные мы пьесы представляли. / Как мальчик — был на женских я ролях / И взял наряды у синьоры Джулии. / И все нашли, что так на мне они сидят, / Как будто для меня по мерке сшиты. (Перевод М. Кузмина.)

Все женские роли в шекспировском театре играли мальчики. Таким образом, мальчик играет Джулию, которая играет мальчика (пажа), который в пьесе играет роль Джулии в костюмах Джулии. Происходит удвоение приема «театр в театре».

§ 4. Модель театральности

Сложность, с которой сталкивается исследователь поэтики Шекспира, состоит в отсутствии общепринятого языка описания и терминологического аппарата (Rose 1974)⁴⁴. Единственный более или менее устойчивый термин, используемый для обозначения минимальной единицы драматического действия в его пьесах, — это «мизансцена», наряду с «эпизодом» и «сценой» (Rose 1974)⁴⁵. В современной семиологии «мизансцену» определяют как «гомогенный набор альтернатив и ограничений», иногда именуемый как «текст перформанса» (performance text) или «текст зрелища» (testo spettacolo) (Elam 2002)⁴⁶. Иначе говоря, мизансцена понимается как ненаписанный, воображаемый текст, допускающий любые возможные прочтения и интерпретации при постановке на сцене. Однако нас прежде всего интересует выделение минимальных элементов театральности в самом тексте Шекспира, а не в континууме возможных прочтений и интерпретаций его пьес режиссерами.

Универсальная модель театральности драматических произведений Шекспира основана на особой структурной организации текста, состоящей в следующем. Один персонаж или группа персонажей, выступая в роли авто-

ров, драматургов, режиссеров и актеров (причем эти роли отличны от первоначально заданных ролей, например короля, шута и т.д.), разыгрывают театральную постановку по сочиненному и/или написанному ими сценарию для другого персонажа или группы персонажей, выступающих в роли актеров и зрителей⁴⁷. По ходу действия между персонажами происходит обмен ролями: автор постановки попадает в «мышеловку», поставленную им для другого персонажа.

Назовем эту универсальную модель «интерпьесой» и примем ее за минимальную единицу театральности. Простейшая «интерпьеса» выражается формулой: А выступает перед В в роли С.

Например, Гамлет (А) выступает перед Клавдием (В) в роли драматурга (С). Призрак (А) выступает перед Горацио (В) в роли отца Гамлета (С). Яго (А) выступает перед Отелло (В) в роли друга (С). Ролевые отношения между А, В и С в драматическом тексте могут иметь различные комбинации, например, А выдает себя за А перед С и становится В. Эта модель выражена в ситуации, когда шут играет перед Лиром шута, уже не будучи шутом. Встречается комбинация, когда А предлагает В роль А. Например, Лорд навязывает Слаю роль лорда («Укрощение строптивой»). Или: А начинает играть роль С, а потом выясняется, что он и есть С. Например, Гамлет (А) начинает играть роль мнимого сумасшедшего (С), а потом совершает поступки, которые он сам воспринимает как поступки безумца (С) (убийство Полония).

Порождение различных комбинаций ролевых отношений происходит за счет раздвоения субъекта с помощью механизма маски (Кристева 2004)⁴⁸. Эффект «интерпьесы» состоит в том, что каждое действующее лицо, кроме своей роли в основном действии (короля, шута, принца), вольно или невольно начинает выступать в одной из метаролей: автора-драматурга, режиссера, актера или зрителя. Взаимодействие и конфликт между действующими лицами на уровне метаролей можно условно определить как столкновение их драматургических замыслов (текстов), как ролевую коллизию, связанную с выбором роли и вхожде-

нием в роль, неопределенностью роли, переменной роли и представлением себя в роли другого.

В самом начале трагедии «Гамлет» на вопрос Бернардо «Кто там?» (Who's there? I.1.1) Франсиско отвечает: «Нет, сам ответь мне; стой и объявись» (Nay, answer me; stand, and unfold yourself. I.1.2). Бернардо, чье лицо, по-видимому, скрыто от Франсиско плащом, выступает в двойной роли: не только в роли стражника, обозначенной в списке действующих лиц, но и в роли «незнакомца», что заставляет его партнера Франсиско усомниться в его роли. И только после ответа «Да здравствует король!» (Long live the king! I.1.3) роль Бернардо как сменщика караула определяется. Таким образом, уже первая сцена в трагедии представляет собой «интерпьесу», в которой А (Бернардо) выступает перед В (Франсиско) в роли С (незнакомца).

Сценический прием «театр в театре», например «Мышеловка» в «Гамлете», оказывается только частным случаем «интерпьесы». С этой точки зрения король Лир, например, уже в самом начале пьесы выступает в роли драматурга и режиссера, распределяющего роли между дочерьми, из которых только Корделия отказывается играть по предложенному сценарию. Также и сцена свадебного пира в «Гамлете» (I.2) — «написана» и «поставлена» драматургом-режиссером Клавдием как спектакль для зрителя-Гамлета.

Разновидностью «интерпьесы» является и «текст в тексте». Местью Гамлета Клавдию в метафорическом смысле становится вставной спектакль, изображающий убийство. Этот спектакль представляет собой в буквальном смысле «текст в тексте», поскольку Гамлет вставляет в старую итальянскую пьесу «Убийство Гонзаго» дописанные им «дюжину или шестнадцать строк». Месть Яго в трагедии «Отелло» — тоже «текст в тексте» — пьеса об измене Дездемоны, сочиненная Яго для Отелло. Месть Оберона в комедии «Сон в летнюю ночь» представлена в форме «интерпьесы» о взаимной ревности и супружеской ссоре Оберона и Титании из-за мальчика-пажа. Месть в «Буре» тоже воплощена в «интерпьесе» —

инсценировке бури, сочиненной и поставленной Просперо.

«Интерпьеса» как модель театральности принципиально отличается от общей формулы театра, предложенной исследователем драматического искусства Эриком Бентли: «Ситуация театра, если максимально упростить ее, сводится к тому, что А изображает В на глазах у С. ...Такова инфантильная основа театра. А, когда он изображает В, выступает как эксгибиционист; С, когда он наблюдает такое изображение, выступает как вуайер. ...Кто такой этот В, которого изображает А? Первоначально, в детстве, это отец, мать, брат или сестра маленького актера. Любые другие лица уподобляются членам семьи и могут занимать место одного из родителей, брата или сестры. Интересно, что то же самое можно сказать и о взрослом театре. Здесь лица, в которых воплощаются актеры, являются творением драматурга. Но классическим предметом изображения драматурга всегда была семья. ...Психоаналитики указали нам на то обстоятельство, что даже в пьесах, в которых, казалось бы, вовсе не затрагиваются семейные узы, сплошь и рядом семья все же является главным предметом изображения. Отто Ранк, например, утверждал, что тема «Юлия Цезаря» — отцеубийство и что Брут, Кассий и Марк Антоний, символически говоря, являются сыновьями Цезаря»⁴⁹.

Эрик Бентли говорит об онтологической природе игровой деятельности в терминах психоанализа. В его формуле театра А (символический ребенок) изображает В (члена семьи: отца, мать, брата, сестру) на глазах у С — публики (в жизни, в зрительном зале). В нашей модели театральности А — это не символический ребенок и не актер, играющий роль в пьесе, а персонаж пьесы, выступающий в роли С — то есть другого (реального или воображаемого) персонажа той же пьесы — перед В, который тоже является персонажем пьесы и вольно или невольно выступает в роли зрителя внутри самой пьесы. Модель «интерпьесы» отражает метаролевые отношения «актер — режиссер» и «актер — зритель» в тексте самого драматического произведения, а не «всякую игру» (выражение

Эрика Бентли), из которой «берет начало разграничение между искусством и жизнью».

В качестве основного материала исследования поэтики театральности у Шекспира в настоящей работе выбрана трагедия «Гамлет». С одной стороны, это один из основных текстов европейской культуры, который, несмотря на множество исследований, продолжает из-за своей структурно-семантической сложности порождать все новые и новые тексты-интерпретации. С другой стороны, «Гамлет» — это произведение, в котором наиболее ярко нашел свое выражение созданный Шекспиром новый тип художественного мышления, основанный на концепции тотального театра. В культурологическом смысле «Гамлет» Шекспира представляет собой не изолированное, замкнутое в себе произведение, а порождающий текст, один из наиболее значимых мифов западноевропейской культуры, сопоставимых с «Божественной комедией» Данте и «Фаустом» Гете.

Примечания

¹ Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 81.

² Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 3.

³ Иванов Вяч. Вс. Краткая литературная энциклопедия (КЛЭ). М., 1978. Т. 5. С. 936.

⁴ Боров Ю. Эстетика. М., 1988. С. 255–262.

⁵ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1979. С. 10.

⁶ Почепцов Г.Г. Русская семиотика. Изд. Рефл-бук. Ваклер. 2001. С.69.

⁷ Гаспаров М.Л. Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС). М., 1987. С. 295–296.

⁸ Пави П. Театральность // Пави П. Словарь театра. М., 2003. С. 407.

⁹ Лотман Ю.М. Текст в тексте // Лотман Ю.М. Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002. С. 72.

¹⁰ Олимпиева Е.В. Театр как явление культуры Серебряного века: Автореф. дис. на соиск. уч. ст. канд. фил. наук. Екатеринбург, 1999. С. 16.

- ¹¹ Там же. С. 16.
- ¹² Михоэлс С. Театральность и идейный замысел // Театр. 1941. № 4.
- ¹³ Bethune, R. Theatricality // Art Times Journal. L., September 2002.
- ¹⁴ Евреинов Н.Н. Демон театральности. М. — СПб., 2003. С. 44, 59.
- ¹⁵ Там же. С. 44.
- ¹⁶ Hannaford, R. Self-Presentation in Carew's «To A.L. Perswasions to Love» // Studies in English Literature 1500–1900, vol. 26, № 1, winter 1986. С. 97–106.
- ¹⁷ Прозорова Н.И. Понятие театральности и драматургия Шекспира. Тезисы к докладу на научной конференции в КГУ. Изд. КГУ, 2003. С. 2.
- ¹⁸ Pavis, P. The State of Current Theatre Reseach. — Universite de Paris VIII // Applied Semiotics, As/Sa no.3. May, 1997. P. 125–140.
- ¹⁹ Хейзинга, Йохан. Homo Ludens. М., 1991. С. 14.
- ²⁰ Balme, C. Metaphor of Spectacle: Theatricality, Perception and Performance of Encounters in the Pacific. — Institut fur Theaterwissenschaft, Univ. Mainz, 2003. P. 2–3.
- ²¹ Sanford, W.P. Theatre as Metaphor in «Hamlet». L., 1967.
- ²² Wilds, L. Shakespeare's Character-Dramatists // Elizabethan and Renaissance Studies 46, 1974. — Univ. Salzburg Inst. fur engl. Literatur.
- ²³ Осипов В. Знакотканое поведение и знакотканая реальность // Сетевой журнал «XYZ». 1998.
- ²⁴ Abel, L. Metatheatre. A New Vision of Dramatic Form. N.Y., 1963.
- ²⁵ Ibid. P. 59–60.
- ²⁶ Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам. XIV.
- ²⁷ Тороп П.Х. Проблема интертекста // Труды по знаковым системам. XIV. Тарту, 1981. С. 39.
- ²⁸ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика // Смерть автора. М., 1994. С. 388–389.
- ²⁹ Осипов В. Указ. соч. С. 5.
- ³⁰ Злобина А. Законы правды // Новый мир. 1998. № 10.
- ³¹ Пахсарьян Н.Т. Поэтика театральности в «Театре Клары Газуль» П. Мериме. Цит. по присланной автором рукописи. 2004.

³² Пимонов В., Славутин Е. Загадка Гамлета. М., 2001. С. 23–24. См. также: Pimonov V. Shakespeare's Theatricality. — Corseq, Copenhagen. 2004.

³³ Парфенов А. Театральность «Гамлета» // Шекспировские чтения 1978. М.: Наука, 1981. С. 42.

³⁴ Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974. С. 6.

³⁵ Roth, S. Hamlet. The Undiscovered Country. N.Y., 2001. P. 2.

³⁶ Folio 1, facsimile. P. 8.

³⁷ Wilson, D. What Happens in Hamlet. L., 1934. P. 58.

³⁸ Ahrends, G. Word and Action in Shakespeare's Hamlet // Word and Action in Drama: Studies in Honour of Hans-Jurgen Diller on the Occasion of His 60th Birthday. Ed. G. Ahrends, S. Kohl, J. Komelius, G. Stratmann. Trier, Germany. 1994. P. 93.

³⁹ Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Пер. с фр., сост. общ. пер. и вст. ст. Г. Косикова. М., 1994, С. 616.

⁴⁰ Прозорова Н.И. Указ соч. С. 96.

⁴¹ Автор высказал эту идею в докладе на театральном семинаре И.Г. Рутберга в ЦДРИ в 1980 г. См.: Рутберг И.Г. Пантомима. Движение и образ. М., 1981. С. 35–36.

⁴² Чернова А. Все краски мира, кроме желтой. М., 1987. С. 40.

⁴³ Лотман Ю.М. Статьи по семиотике искусства. СПб., 2002. С. 388.

⁴⁴ Rose, M. Shakespearean Design. L., 1974. P. 8.

⁴⁵ Ibid. P. 8.

⁴⁶ Elam, K. The Semiotics of Theatre and Drama. Routledge, 2002. P. 3.

⁴⁷ Пимонов В., Славутин Е. Загадка Гамлета. М., 2001. С. 24.

⁴⁸ Кристева Ю. Избранные труды: разрушение поэтики. М., 2004. С. 554.

⁴⁹ Бенгли Э. Жизнь драмы. М., 2004. С. 177, 185–186.



ГЛАВА II

§ 1. Мультипликация сюжета

Композиция пьес Шекспира строится на мультипликации действия — многократном и ритмичном повторении одних и тех же сюжетных схем и драматических ситуаций, которые разыгрывают разные группы персонажей.

Прием повтора относится к основным средствам выразительности драматического текста. По словам В. Хализева, «без повторов и их подобий словесное искусство непредставимо. Эта группа композиционных приемов служит выделению и акцентированию наиболее важных, особенно значимых моментов и звеньев предметно-речевой ткани произведения» (Хализев 2002)¹.

По мнению австралийских исследователей Самуэля Вебера и Терри Смит, композиционный прием повтора тесно связан с поэтикой театральности: «Возрождение интереса к приему повтора сопровождается переосмыслением понятия театральности. Театральность — это не то же самое, что театр. Театральность не идентифицируется с актуальными театральными постановками и институтами... Переосмысление понятия театральности имеет отношение к повтору, реинтерпретации образов» (Weber, Smith 1996)². На эту особенность построения пьес Шекспира обращал внимание советский шекспировед Н. Чирков: «Экстенсивность строения шекспировской драмы выражается в «поперечном» расширении ее действия, то есть в наличии параллельных линий действия, в сюжетной сложности драмы. Стремление к сюжетному расширению, к увеличению линий действия выражается... в том, что Шекспир вводит вторую параллельную интригу, параллельную побочную линию действия и даже третью па-

раллельную» (Чирков 1977)³. Так, например, любовные отношения Геро и Клаудио в комедии «Много шума из ничего» удваиваются параллельной линией отношений между Беатриче и Бенедиком, а в комедии «Как вам это понравится» линия Розалинда — Орlando параллельна линиям Фебы и Сильвия, Оселка и Одри, Селии и Оливера (Price 1951)⁴. Основное действие хроники «Генрих IV», ч. 1, параллельно разыгрывается на сниженном, пародийном уровне в сценах с Фальстафом. Метания Антония между Римом и Египтом в трагедии «Антоний и Клеопатра» зеркально отражаются в линии Энобарба (Scragg 1994)⁵.

Ярким примером параллельного построения сюжета служит трагедия «Король Лир». События основного действия (король Лир верит предавшим его дочерям Регане и Гонерилье и изгоняет преданную ему дочь Корделию) зеркально отражаются в дополнительной линии Глостера (поверившего предавшему его побочному сыну Эдмунду и изгнавшего преданного ему родного сына Эдгара). Параллельность действия усилена и на более глубоком, неявном уровне. Лир ведет себя как безумец (верит дочерям-предательницам), пребывая в здравом рассудке. Прозрение приходит к нему в момент помешательства. Глостер «не видит» обмана, когда он зряч. Прозрение приходит к нему после физического ослепления. Внешнее сходство этих сюжетных схем в смысловом отношении организовано по принципу обратной симметрии. Нравственные страдания короля Лира из-за предательства дочерей соотносятся с физическими страданиями Глостера, ослепленного сыном. А животное состояние человека (в противоположность духовному), воспринимаемое обезумевшим Лиром как суть человеческой природы, предстает в физическом воплощении в фигуре Эдгара, переодетого в Бедного Тома — нищего, влачащего животное существование.

Прием мультипликации сюжетных схем может служить разным художественным целям: универсализации темы, созданию контраста реальностей разных театральных уровней с целью представить основное действие в другой перспективе и с другой точки зрения. Еще В. Гюго

заметил у Шекспира «параллельное действие», отражающее драму в уменьшенном виде: «Рядом с бурей в Атлантическом океане — буря в стакане воды. Так, Гамлет создает возле себя второго Гамлета; он убивает Полония, отца Лаэрта, и Лаэрт оказывается по отношению к Гамлету совершенно в том же положении, что и Гамлет по отношению к Клавдию. Это двойное действие — нечто чисто шекспировское» (Гюго 1956)⁶. Прием параллельного действия — переплетения сюжетных линий, как замечает английский шекспировед Леа Скрагг, не является специфичным для поэтики Шекспира: «Один из основных методов драматического построения в драме Возрождения в целом состоит в наложении трех, часто переплетающихся, сюжетных линий для создания сложной композиции, смысл которой проявляется за счет контраста или аналогии, а не просто в результате линейного развития действия... В рамках традиционного построения елизаветинско-якобинской драмы вообще и трагедии мести в частности композиция характеризуется множественностью параллельных сюжетных линий... В “Испанской трагедии”... месть, приготовленная Местью за погибшего в бою Дона Андреа, вызывает жестокие действия со стороны Лоренцо, Бел-империи и Иеронимо, в то время как в “Мести Антонио”... действуют пять мстителей для осуществления мести негодяю Пьеро... Пьеса Шекспира (“Гамлет”. — *В.П.*) в большой степени усвоила традиции жанра трагедии мести, в том числе и способ ее организации» (Scragg 1994)⁷.

§ 2. Структура «Гамлета»

В «Гамлете» сюжет «мести за смерть отца» параллельно разыгрывается в четырех сюжетных линиях сыновей, мстящих за убийство своих отцов: Гамлета, Лаэрта, Фортинбраса и Пирра. Роль Пирра, как сына, мстящего за убийство своего отца королю Приаму (сын Приама Парис убивает отца Пирра Ахилла), представлена в трагедии в

форме вставной сцены — «интерпьесы». Линия Пирра обычно не включается в драматическую систему трех других сыновей-мстителей (Long 1976)⁸. Считается, что убийство Приама Пирром — это прежде всего месть за похищение Елены Парисом. Но как заметил английский шекспировед Артур Джонстон, роль Пирра подразумевает и месть за предательское убийство его отца, поскольку Пирр приходится сыном Ахиллу, убитому Парисом (Johnston 1952)⁹. Мсть как мотивировка убийства Приама Пирром в явном виде не присутствует у Вергилия в «Энеиде» или в средневековых версиях сюжета. Однако в «Истории Трои» Пиля (The Tale of Troy, Peele 1589)¹⁰ призрак Ахилла призывает сына отомстить и убить Приама:

Nor law of Gods, nor reverence of age,
Coulde temper from a deed so tyrannous,
Achilles sonne, the fierce unbridled Pyrrhus.
His fathers ghost belike entycing him,
With slaughtring hand, with visage pale and dim.
(Horne 1952)¹¹.

Ни Божья заповедь, ни к возрасту почтение,
Не в силах Ахиллеса отвратить
От властного деянья,
С убийственным и мрачным ликом
Увещанного призраком отца.

(Перевод В.П.)

В фигуре Пирра соединены образы как убийцы, так и мстителя за двойное преступление Париса (похищение Елены и убийство Ахилла, отца Пирра). В этом заключено сходство Пирра с Гамлетом, мстителем за двойное преступление Клавдия (убийство старого Гамлета и соблазнение его жены). В отличие от других сыновей-мстителей в трагедии Пирр представлен фигурой метафорического плана, а не персонажем основного действия. Однако именно роль Пирра, к композиционной функции которой мы вернемся ниже, имеет важнейшее значение для понимания мотивной структуры «магистрального» сюжета (пользуясь терминологией Л.Е. Пинского¹²) о мести.

На уровне драматического действия трагедии «Гамлет» прием мультипликации действия выражен тоекратным повторением одной и той же сюжетной схемы, воплощенной тремя различными группами персонажей. Еще Куно Фишер обратил внимание на параллельное наложение сюжетных линий трех мстителей за смерть отца: Гамлета, Лаэрта и Фортинбраса (Fischer 1896)¹³.

В последнее время на тему трех мстителей написано несколько работ, например (Johnston 2001)¹⁴ и (Tekinay 2001)¹⁵. Однако и эти новые, и ранние исследования композиционной структуры «Гамлета», среди них (Prosser 1967)¹⁶ и (Goddard 1960)¹⁷, посвящены исключительно роли мстителей и не затрагивают вопрос об инверсии, раздвоении и трансформации ролей мстителя и убийцы. Исключение составляет небольшое психоаналитическое эссе, в котором Гамлету приписывается «роль сына Полония» как суррогатного отца (Grant 2001)¹⁸.

При рассмотрении роли мстителей обычно упускают из виду, во-первых, другие роли, параллельно разыгрываемые персонажами, и во-вторых, что самое важное, инверсию как всех этих ролей, так и фабульных событий. Инверсия ролей и фабульного события представляет собой структурный элемент поэтики театральности, отличающий как пьесы Шекспира в целом, так и «Гамлета» в частности от пьес других авторов елизаветинско-якобинской эпохи, где параллельные роли «мстителя» и «жертвы» закреплены за персонажами на протяжении всего действия.

Повтор сюжетной схемы (Spurgeon 1935)¹⁹, которую можно назвать лейтмотивным сюжетом трагедии «Гамлет», строится на взаимодействии трех театральных ролей: Отца, Сына и Убийцы Отца. А последовательность событий состоит из убийства и мести: убийства Отца и мести Сына²⁰. По ходу пьесы этот лейтмотивный сюжет трижды воспроизводится в разных текстовых версиях тремя разными группами персонажей:

1. Отцы: Старый Фортинбрас, старый Гамлет, Полоний.
2. Сыновья: молодой Фортинбрас, молодой Гамлет, Лаэрт.

3. Убийцы: старый Гамлет, Клавдий, молодой Гамлет. События пьесы, значимые с точки зрения лейтмотивного сюжета, разворачиваются в следующей хронологической последовательности:

1. Убийство старого Фортинбраса старым Гамлетом.
2. Убийство старого Гамлета Клавдием.
3. Убийство молодым Гамлетом Полония.
4. Мечь Лаэрта Гамлету.
5. Мечь Гамлета Клавдию.
6. Мечь Фортинбраса (символическая).

Первая версия лейтмотивного сюжета занимает первое (1) и последнее место (6), образуя внешнюю рамку пьесы.

Вторая версия лейтмотивного сюжета, занимающая второе (2) и пятое (5) место и разыгранная второй группой персонажей, выступает как центральная — и в смысле, и в композиционном отношении.

Третья версия занимает третье (3) и четвертое (4) место, создавая внутреннюю рамку трагедии.

Центральная версия лейтмотивного сюжета расположена между двумя рамками трагедии — внешней и внутренней. Таким образом, первая и третья версии, воплощенные в действии при участии первой и третьей групп персонажей, образуют внешнюю и внутреннюю рамки для второй, «основной», версии лейтмотивного сюжета.

Если эту композиционную структуру изобразить графически, то получится кольцевая схема, состоящая из входящих друг в друга кругов.

Зачем Шекспиру понадобилось трижды повторять один и тот же сюжет? Чем разные версии сюжета отличаются друг от друга? Во-первых, каждый персонаж «разыгрывает» лейтмотивный сюжет в собственной текстовой версии. Во-вторых, от версии к версии меняются мотивировки внешне похожих, но внутренне различных действий персонажей. В большинстве классических исследований о «Гамлете» рассматриваются психологические мотивы поведения персонажей, прежде всего так называемого «бездействия» Гамлета. Анализ мотивов с психологической точки зрения или с точки зрения восприятия

мотивов читателем (зрителем) представляет собой попытку «пробиться» сквозь текст, обнаружить свойства персонажей, внеположные самому тексту, что выходит за рамки литературоведческого анализа. К таким исследованиям относится классическая работа Брэдли (Bradley 1950)²¹, из современных — исследования Блума (Bloom 1986)²², (Bloom 1998)²³ и статья Макконнела (McConnell 2001)²⁴.

Рассмотрим мотивировки убийства и мести в каждой из параллельных сюжетных линий. Мотив и история убийства старого Фортинбраса старым Гамлетом представлены в начале пьесы в словах Горацио:

Horatio

That can I; 96
At least, the whisper goes so. Our last king,
Whose image even but now appear'd to us,
Was, as you know, by Fortinbras of Norway,
Thereto prick'd on by a most emulate pride, 100
Dar'd to the combat; in which our valiant Hamlet —
For so this side of our known world esteem'd him —
Did slay this Fortinbras; who, by a seal'd compact,
Well ratified by law and heraldry, 104
Did forfeit with his life all those his lands
Which he stood seiz'd of, to the conqueror;
Against the which, a moiety competent
Was gaged by our king; which had return'd 108
To the inheritance of Fortinbras,
Had he been vanquisher; as, by the same covenant,
And carriage of the article design'd,
His fell to Hamlet.

(I.1.96–112)

Горацио

Я; по крайней мере
Есть слух такой. Покойный наш король,
Чей образ нам сейчас являлся, был,
Вы знаете, норвежским Фортинбрасом,
Подвигнутым ревнивою гордыней,
На поле вызван; и наш храбрый Гамлет —

Таким он слыл во всем известном мире —
Убил его; а тот по договору,
Скрепленному по чести и законам,
Лишался вместе с жизнью всех земель,
Ему подвластных, в пользу короля;
Взамен чего покойный наш король
Ручался равной долей, каковая
Переходила в руки Фортинбраса,
Будь победитель он; как и его
По силе заключенного условия
Досталась Гамлету.

Итак, старый Гамлет завладел землями норвежского Фортинбраса в *открытом* и *законном* (ratified by law and heraldy) рыцарском поединке-дуэли. В рассказе Горацио также говорится о мотиве действий молодого Фортинбраса, одержимого желанием возратить утерянные отцом земли:

Horatio

Now, sir, young Fortinbras, 112
Of unimproved mettle hot and full,
Hath in the skirts of Norway here and there
Shark'd up a list of lawless resolute,
For food and diet, to some enterprise 116
That hath a stomach in 't; which is no other —
As it doth well appear unto our state —
But to recover of us, by strong hand
And terms compulsative, those foresaid lands 120
So by his father lost.

(I.1.112—121)

Горацио

И вот, незрелой
Кипя отвагой, младший Фортинбрас
Набрал себе с норвежских побережий
Ватагу беззаконных удальцов
За корм и харч для некоего дела,
Где нужен зуб; и то не что иное —

Так понято и нашею державой, —
Как отобрать с оружием в руках,
Пугем насилья сказанные земли,
Отцом его утраченные;

Молодой Фортинбрас намерен *во что бы то ни стало* возвратить проигранные отцом земли, собирая войско в поход против Дании. Он действует *противозаконно* (shark's up a list of lawless resolute), но *открыто*, не скрывая своих намерений:

King

Now follows, that you know, young Fortinbras,
Holding a weak supposal of our worth, 20
Or thinking by our late dear brother's death
Our state to be disjoint and out of frame,
Collegued with the dream of his advantage,
He hath not fail'd to pester us with message, 24
Importing the surrender of those lands
Lost by his father, with all bands of law,
To our most valiant brother. So much for him.
(I.2.19—27)

Король

Теперь другое: юный Фортинбрас,
Ценя нас невысоко или мысля,
Что с той поры, как опочил наш брат,
Пришло в упадок наше королевство,
Вступил в союз с мечтой самолюбивой
И неустанно требует от нас
Возврата тех земель, что в обладанье
Законно принял от его отца
Наш достославный брат. То про него.

Клавдий обращается с «письмом к Норвежцу, дяде Фортинбраса», который «едва ль что слышал о замыслах племянника», и просит «пресечь его (молодого Фортинбраса. — В.Л.) шаги». Важно заметить, что молодой Фортинбрас приходится племянником королю Норвежцу (так

же как и Гамлет приходится племянником королю Датчанину). Племянник Фортинбрас готов пойти на убийство, как и два других племянника в трагедии — Луциан (племянник короля) и Гамлет (тоже племянник короля).

Желание *во что бы то ни стало* («В геенну верность! Клятвы к черным бесам! Боязнь и благочестье в бездну бездн!.. лишь бы за отца отмстить как должно») отомстить за смерть отца определяет мотив действий и взбунтовавшегося Лаэрта:

Laertes

How came he dead? I'll not be juggled with. 108
To hell, allegiance! vows, to the blackest devil!
Conscience and grace, to the profoundest pit!
I dare damnation. To this point I stand,
That both the worlds I give to negligence, 112
Let come what comes; only I'll be reveng'd
Most throughly for my father.

(IV.5.108–114)

Лаэрт

Как умер он? Я плутен не стерплю.
В геенну верность! Клятвы к черным бесам!
Боязнь и благочестье в бездну бездн!
Мне гибель не страшна. Я заявляю,
Что оба света для меня презренны,
И будь что будет; лишь бы за отца
Отмстить как должно.

Одержимый мыслью о мести, Лаэрт готов действовать *тайно*, замышляя вместе с королем злодейское убийство под видом *открытого*, честного рыцарского поединка с Гамлетом:

King

We'll put on those shall praise your excellence, 144
And set a double varnish on the fame
The Frenchman gave you, bring you, in fine, together,
And wager on your heads: he, being remiss,

Most generous and free from all contriving, 148
Will not peruse the foils; so that, with ease
Or with a little shuffling, you may choose
A sword unbated, and, in a pass of practice
Requite him for your father.

(IV.7.144–152)

Король

Мы примемся хвалить твое искусство
И славу, данную тебе французом,
Покроем новым лоском; мы сведем вас
И выставим заклады; он, беспечный,
Великодушный, чуждый всяким козням,
Смотреть не станет шпаг, и ты легко
Иль с небольшой уловкой можешь выбрать
Наточенный клинок и, метко выпав,
Ему отплатишь за отца.

Лаэрт «сочиняет» добавление к сценарию короля:

Laertes

I will do 't;
And, for that purpose, I'll anoint my sword.
I bought an unction of a mountebank,
So mortal that, but dip a knife in it, 156
Where it draws blood no cataplasm so rare,
Collected from all simples that have virtue
Under the moon, can save the thing from death
That is but scratch'd withal; I'll touch my point 160
With this contagion, that, if I gall him slightly,
It may be death.

(IV.7.153–162)

Лаэрт

Согласен;
И я при этом смажу мой клинок.
У знахаря купил я как-то мазь,
Столь смертную, что если нож смочить в ней
И кровь пустить, то нет такой припарки

Из самых редких трав во всей подлунной,
Чтобы спасти того, кто оцарапан.
Я этим ядом трону лезвее,
И если я хоть чуть задену принца,
То это смерть.

Лаэрт совершает злодейское убийство, действуя *тайно*, что объединяет его с Клавдием, *тайно* отравившем старого Гамлета ради престола. Об этом сообщает Призрак:

Ghost

Brief let me be.
Sleeping within mine orchard,
My custom always in the afternoon, 68
Upon my secure hour thy uncle stole,
With juice of cursed hebona in a vial,
And in the porches of mine ears did pour
The leperous distilment; whose effect 72
Holds such an enmity with blood of man
That swift as quicksilver it courses through
The natural gates and alleys of the body,
And with a sudden vigour it doth posset 76
And curd, like eager droppings into milk,
The thin and wholesome blood: so did it mine;
And a most instant tetter bark'd about,
Most lazar-like, with vile and loathsome crust, 80
All my smooth body.
Thus was I, sleeping, by a brother's hand,
Of life, of crown, of queen, at once dispatch'd;
(I.5.66–83)

Призрак

Дай кратким быть. Когда я спал в саду,
Как то обычно делал пополуночи,
Мой мирный час твой дядя подстерег
С проклятым соком белены в сосудце
И тихо мне в преддверия ушей
Влил прокажающий настой, чье свойство

Так глубоко враждебно нашей крови,
Что, быстрый, словно ртуть, он проникает
В природные врата и ходы тела
И свертывает круто и внезапно,
Как если кислым капнуть в молоко,
Живую кровь; так было и с моею;
И мерзостные струпья облепили,
Как Лазарю, мгновенною коростой
Все тело мне.
Так я во сне от братственной руки
Утратил жизнь, венец и королеву;

Старый Гамлет, Клавдий, молодой Фортинбрас и Лаэрт в образном смысле оказываются зеркальными отражениями Гамлета, его двойниками. В роли *убийцы* двойниками Гамлета выступают старый Гамлет (убийца старого Фортинбраса) и Клавдий (убийца старого Гамлета), а в роли *мстящего сына* — молодой Фортинбрас и Лаэрт. Гамлет совмещает в себе две символические роли: убийцы отца (он убивает отца Лаэрта — Полония) и мстящего сына (мстит Клавдию за убийство своего отца — старого Гамлета). Гамлет оказывается и метафорическим двойником старого Гамлета, поскольку тоже становится убийцей чужого отца — Полония. Мотив двойничества усилен и тем обстоятельством, что действия Гамлета и его отца обусловлены не субъективными психологическими мотивами, а объективным ходом событий. Но если действия старого Гамлета мотивированы понятиями рыцарской чести — он убивает старого Фортинбраса в *открытом* поединке, а Клавдием движет преступное желание завладеть «венцом и королевой» путем *тайного*, злодейского отравления своего брата, то убийство Полония, совершенное принцем Гамлетом, становится следствием *трагической ошибки*.

Убивая Полония, отца Лаэрта, Гамлет превращается в образного двойника Клавдия, совершившего *тайное* убийство отца Гамлета. Случайное убийство Полония становится результатом *тайной* одержимости Гамлета исполнить данное Призраку обещание «отмстить за подлое убийство».

В роли мстящего сына Гамлет предстает и двойником молодого Фортинбраса. Однако, если мотив действий последнего связан с желанием *во что бы то ни стало* вернуть утерянные отцом земли, то мотивом действий Гамлета служит *нечто другое*, что мешает ему осуществить месть. Например, Гамлет не убивает короля, когда тот собирается молиться:

Hamlet

Now might I do it pat, now he is praying; 80
And now I'll do 't: and so he goes to heaven;
And so am I reveng'd. That would be scann'd:
A villain kills my father; and for that,
I, his sole son, do this same villain send 84
To heaven.
Why, this is hire and salary, not revenge.
He took my father grossly, full of bread,
With all his crimes broad blown, as flush as May; 88
And how his audit stands who knows save heaven?
But in our circumstance and course of thought
'Tis heavy with him. And am I then reveng'd,
To take him in the purging of his soul, 92
When he is fit and season'd for his passage?
No.

(III.3.80—94)

Гамлет

Теперь свершить бы все, — он на молитве;
И я свершу; и он взойдет на небо;
И я отмщен. Здесь требуется взвесить:
Отец мой гибнет от руки злодея,
И этого злодея сам я шлю
На небо.
Ведь это же награда, а не месть!
Отец сражен был в грубом пресыщенье,
Когда его грехи цвели, как май;
Каков расчет с ним, знает только небо.
Но по тому, как можем мы судить,
С ним тяжело: и буду ль я отмщен,

Сразив убийцу в чистый миг молитвы,
Когда он в путь снаряжен и готов?
Нет.

Хотя Гамлет в этой сцене воздерживается от убийства короля, он тем не менее точно «знает», когда осуществит свою месть:

Hamlet

Up, sword, and know thou a more horrid hent;
When he is drunk asleep, or in his rage, 96
Or in the incestuous pleasure of his bed,
At gaming, swearing, or about some act
That has no relish of salvation in 't;
(III.3.95–99)

Гамлет

Назад, мой меч, узнай страшной обхват;
Когда он будет пьян, или во гневе,
Иль в кровосмесных наслажденьях ложа;
В кощунстве, за игрой, за чем-нибудь,
В чем нет добра.

В этом монологе Гамлет «сочиняет» театральный сценарий своей будущей мести: «когда он (Клавдий) будет пьян» (when he is drunk), «во гневе» (in his rage — буквально «в раже») и «за игрой» (at gaming). По этому сценарию и разворачиваются события: Гамлет осуществляет месть (revenge — буквально «реванш» в игре), убивая Клавдия во время поединка — за «игрой», за чашей вина, «когда тот пьян».

Двойником Гамлета как мстящего сына оказывается и Лаэрт, но его действия мотивированы иначе. При первой же возможности осуществить месть он идет на *тайную* интригу, в отличие от Гамлета, который, не раз имея возможность отомстить Клавдию, «бездействует». В композиции трагедии Гамлет обретает две пары образных двойников. С одной стороны, в роли убийцы чужого отца он оказывается двойником старого Гамлета и Клавдия, с

другой — его двойниками в роли мстящего сына выступают молодой Фортинбрас и Лаэрт. Однако если мотив поведения каждого персонажа-двойника в параллельной сюжетной схеме содержится в тексте, то мотив Гамлета остается загадкой.

Отношения «двойничества» между персонажами трагедии образуют композиционную структуру, связанную с двумя смысловыми противопоставлениями. Уже в самом лейтмотивном сюжете пьесы заключена двойственность «убийства-мести», и тем самым противопоставление персонажа, совершающего убийство, и персонажа, осуществляющего месть. В основе композиции «Гамлета», построенной на параллельном повторении лейтмотивного сюжета, лежит принцип обмена ролями между субъектом и объектом действия: субъект выступает в роли объекта, а объект — в роли субъекта. Происходит инверсия ролей: Мститель выступает в роли Убийцы и Убийца — в роли Мстителя.

Старый Гамлет и Клавдий, будучи двойниками по линии убийства, противостоят в этой группе четырех двойников Гамлета молодому Фортинбрасу и Лаэрту, которые, в свою очередь, выступают двойниками по линии мести. Старый Гамлет действует *открыто*. Он убивает старого Фортинбраса в честном рыцарском поединке. Клавдий действует *тайно*. Он убивает старого Гамлета ядом во время сна. Молодой Фортинбрас действует *открыто*. Он не скрывает своих притязаний на утраченные его отцом земли. Лаэрт действует *тайно*. В дуэли с Гамлетом он пускает в ход смазанную ядом рапиру. Таким образом, двойники по линии открытого образа действий (старый Гамлет и молодой Фортинбрас) противопоставлены двойникам по линии тайного образа действий (Клавдий и Лаэрт).

Зеркальная система двойников и параллельных линий в композиции трагедии может быть представлена в форме квадрата. В вершинах этого квадрата стоят персонажи-двойники (старый Гамлет, Клавдий, молодой Фортинбрас и Лаэрт), а по сторонам — соответствующие им пары каждой из двух оппозиций: «убийство — месть» и «открытость — тайность» действия. Гамлет оказывается

смысловым центром этой композиции. Его место соответствует точке пересечения диагоналей, символизирующей совмещение всех персонажей и их ролей. Местоположение Гамлета на пересечении диагоналей квадрата в структурном и метафорическом смысле перекликается с финалом трагедии, когда новый король — молодой Фортинбрас призывает:

Fortinbras

Let four captains
Bear Hamlet, like a soldier, to the stage;
For he was likely, had he been put on,
To have proved most royally.
(V.2.346–349)

Фортинбрас

Пусть Гамлета поднимут на помост,
Как воина, четыре капитана;
Будь призван он, пример бы он явил
Высокоцарственный;

Гамлет находится в центре воображаемого символического квадрата, выстроенного четырьмя персонажами на сцене — капитанами-воинами. Пластически четырехугольное построение в театре восходит к хору в античной драме, участники которого выстраивались в форме прямоугольника. Капитаны-воины в финальной сцене, образно говоря, тоже двойники Гамлета, ведь он, как и они, — тоже «воин» (soldier). Но Гамлет воплощает и центральную фигуру в кольцевой композиции пьесы. По отношению к лейтмотивному сюжету трагедии Гамлет совмещает в себе две главные аллегорические фигуры: Убийцы Отца и Мстящего Сына. Поступки Гамлета и его «действенное бездействие», лишенное ясной мотивировки в системе «реалистических» и «художественных» мотивов, если пользоваться терминологией Б.В. Томашевского (Томашевский 2002)²⁵, приобретают амбивалентное осмысление — в свете *открытого образа действий* одной пары двойников (старый Гамлет — молодой Фортинбрас)

и *тайного образа действий* другой пары двойников (Клавдий — Лаэрт).

Гамлет оказывается на границе двух (условных) драматических жанров: трагедии чести, связанной с открытым убийством и открытой мезтью, и трагедии злодейства, связанной с тайным убийством и тайной мезтью.

§ 3. Трагедия или комедия?

Идея о соединении в «Гамлете» старого сюжета классической трагедии мести на фоне новых психологических мотивировок персонажей (несвойственных трагедии мести) высказана в давней работе (Robertson 1919)²⁶. Об отличии «Гамлета» от классической трагедии мести на уровне мотивировок пишет Белл: «Основные характеристики жанра трагедии мести претерпевают в “Гамлете” модернизацию... Например, традиционное разыгрывание мстителем безумия в трагедии мести имеет целью отвести подозрения, в то время как использование маски безумия Гамлетом имеет другую мотивировку — привлечь внимание к различию между видимостью и реальностью, между театром и жизнью с помощью элементов метадрамы» (Bell 1998)²⁷.

В эссе Моррисса Парти предлагается трактовка Гамлета как «комической фигуры в трагедийном контексте»: «Сложность понимания “Гамлета” объясняется взаимодействием в пьесе жанровых элементов трагедии и комедии» (Partee 1992)²⁸. По мнению Бертон Раффеля, сложность определения жанра «Гамлета» позволяет говорить о том, что эта пьеса, как это ни парадоксально звучит, стала предтечей английского романа XVIII века: «Хотя драма Возрождения, в отличие от романа, обычно не использует трехмерных персонажей и ее композиция не строится на характере героя, похоже, что Шекспир стремится к этому в “Гамлете” — вопреки жанровым ограничениям как самой драмы, так и своего времени» (Raffel 1996)²⁹. Американский шекспировед Гарольд Блум заключает: «Пьеса

“Гамлет” — это своего рода месть Шекспира трагедии мести, и она не имеет жанра. Из всех поэм — эта самая безграничная» (Bloom 2003)³⁰.

Вопрос о жанровой принадлежности пьесы «Гамлет» может показаться бессмысленным, ведь пьеса обозначена как «трагическая история» на титульном листе уже в первых изданиях. Однако с точки зрения поэтики театральности можно говорить, по крайней мере, о текстовой (ролевой) игре разных жанров в пьесе. Пролог представляет «Мышеловку» как «трагедию» — «For us, and for our tragedy» (III.2.144–146) — в рифмованном стихе, что явно снижает «трагедийность» пьесы на фоне белого стиха, а само название «Мышеловка», данное Гамлетом вставной пьесе, звучит «сниженно», как пародия на трагедию. После прерванного королем представления «Мышеловки» Гамлет говорит о пьесе как о «комедии» — «For if the king like not the comedy» (III.2.286–287). Примечательно, что поединок Гамлета с Лаэртом несколько раз назван в тексте «игрой» — «play»: *Ham. And will this brothers' wager frankly play* (V.2.249). Это подчеркивает игровой (не настоящий, а театральный) характер поединка и превращает его в «розыгрыш» — в каком-то смысле, — в пародию на трагический финал.

Персонажи Шекспира действуют прежде всего как сознательные актеры, режиссеры и драматурги, а потом уже как мстители и убийцы. Гарольд Блум замечает: «Шекспир мог бы дать «Гамлету» подзаголовок «Репетиция», поскольку эта пьеса в большей степени произведение о театре, об актерской игре и искусстве, чем о мести. Для Гамлета пьеса — это вещь (thing. — *В.П.*), а не просто средство для завлечения Клавдия в мышеловку. Его озабоченность связана не с ролью медлящего мстителя, а с его одержимостью как драматурга» (Bloom 2003)³¹.

Настойчивое повторение Шекспиром одной и той же сюжетной схемы в разных версиях и на разных уровнях текста в ретроспективе отражает «настоящую одержимость повторениями в европейской литературе позднего Средневековья и раннего Возрождения» (Кристева 2004)³². По мнению Кристевой, повтор есть одна из функций прав-

доподобия: «Чтобы увидеть скрытый процесс создания правдоподобия, нужно произвести инверсию; мотивация и производительность задаются посредством повторения субъектно-предикатной структуры. Все повествование оказывается производным от этой структуры, которая всего лишь повторяется в повествовании на разных уровнях» (Кристева 2004)³³.

§ 4. Античная миниатюра

Для понимания «действенного бездействия» Гамлета с точки зрения поэтики театральности важнейшее значение имеет сцена встречи Гамлета с актерами (II.2). Тема убийства и мести воплощена здесь в рассказе Энея о Пирре. В отличие от трех рассмотренных выше линий мстителей — Гамлета, Лаэрта и Фортинбраса — линия Пирра представлена не на действенном, а на театрально-метафорическом уровне — в форме «интерпьесы». «Интерпьеса» у Шекспира выступает в трех ипостасях: когда ее можно увидеть и услышать (основное действие); когда ее можно увидеть, но нельзя услышать (пантомима, немые сцены) и когда ее можно услышать, но нельзя увидеть (например, Гамлет не видит Полония за ковром). При этом вначале тема убийства и мести реализуется на бессловесном уровне (появление молчащего Призрака), затем на вербальном уровне, но без действия (рассказ Энея) и, наконец, на действенном уровне, когда Гамлет убивает короля.

Гамлет просит Первого актера: «Покажите нам образец вашего искусства» (give us a taste of your quality. II.2.427–428) — и предлагает ему прочитать отрывок из рассказа Энея Дидоне. Текст, исполняемый Первым актером, представляет собой очередной повтор темы «убийства и мести» в новой версии, на этот раз в жанре античной миниатюры. Персонажи этой «интерпьесы» (Пирр, Приам, Гекуба) тематически и образно соотношены с персонажами основного действия пьесы — Клавдием, старым Гамлетом, Гертрудой. Гамлет просит Первого актера прочитать

отрывок из рассказа Энея Дидоне об убийстве Приама (Priam's slaughter. II.2.444). То есть тема мести не задана в этой сцене в явном виде. Но во время декламации Первым актером рассказа Энея перед зрителем возникает образ разъяренного сына — Пирра. Отец Пирра был предательски убит, и сын готов отомстить за это убийство Приаму и Гекубе. При этом в образе Гекубы, как и в образе Гертруды, подчеркнута материнская функция. Текст рассказа Энея (*трижды прерываемый* ремарками Полония) распадается на три части. Каждая часть в смысловом отношении связана с каждым из трех персонажей, о которых идет речь в рассказе Энея, — это Пирр, Приам и Гекуба. Образное сходство между персонажами в рассказе Энея и героями основного действия пьесы отмечалось в ряде исследований. Гарри Левин даже сравнивает Первого актера с Гекубой (Levin 2003)³⁴. Гарольд Дженкинс усматривает параллель не только между Пирром и Гамлетом (позже эта идея была отражена в комментарии Морозова к подстрочному переводу «Гамлета») (Морозов 1954)³⁵, но и между Пирром и Луцианом по линии «убийства отца» (Jenkins 2000)³⁶.

Гамлет просит Первого актера прочитать отрывок из рассказа Энея Дидоне, то место, где говорится о мести Пирра. Гамлет начинает декламировать текст, напоминая его Первому актеру. Тем самым он, по существу, начинает разыгрывать роль Энея, усиливая тематическую параллель между героями пьесы и героями античной истории. В момент, когда Гамлет начинает цитировать отрывок из рассказа Энея, в действии незримо возникает роль Дидоны, поскольку Эней обращается к ней. Образно говоря, в роли Дидоны оказывается Первый актер, к которому обращается Гамлет, декламируя рассказ Энея. Затем Гамлет предоставляет слово Первому актеру, предлагая продолжить чтение рассказа Энея. Гамлет и Первый актер меняются ролями. В роли Дидоны оказывается сам Гамлет, слушающий рассказ Энея в исполнении Первого актера.

В смысловом отношении рассказ Энея Дидоне перекликается с событиями в линии Гамлет — Офелия. Одним из мотивов самоубийства Офелии, что явствует из ее

песен, послужила несчастная любовь: ее покинул Гамлет. Мотив самоубийства Дидоны связан с тем, что ее покинул Эней, в которого она была влюблена (Корш 1894)³⁷. Возникает структурное удвоение-раздвоение и мультипликация образа Дидоны, двойниками которой по разным функциям становятся поочередно сначала Первый актер (когда слушает рассказ Энея Дидоне в исполнении Гамлета), потом Гамлет (когда слушает рассказ Энея Дидоне в исполнении Первого актера) и, наконец, Офелия (которую, как Дидону, покинул возлюбленный). Мифологический фон рассказа Энея создает и другую систему образов-двойников. Гамлет, племянник Клавдия, читает отрывок рассказа Энея, племянника Приама (отец Энея Анхиз приходится кузенком Приаму (Виллани 1997)³⁸, — об убийстве Пирром царя Приама. Возникает тематическая параллель между племянником-Гамлетом — будущим убийцей Клавдия и племянником-Энеем. При этом Гамлет в буквальном смысле берет на себя роль Энея (декламируя его рассказ) и, как настоящий актер, вживается в роль Пирра — убийцы-мстителя, о котором повествует рассказ Энея. Таким образом, в пьесе присутствуют роли не трех племянников, как принято считать, — Гамлета, Фортинбраса и Луциана, а четырех — если считать Энея.

В сцене на кладбище (V, 1) Гамлет рассуждает о прахе Александра Великого, образно отождествляя себя с ним. Александру пришлось принести на алтарь Зевса жертву тени Приама, дабы искупить свою вину. Александр считал себя потомком Ахилла по материнской линии, а сын Ахилла Неоптолем (или Пирр) убил Приама. Обнаруживается тематическая параллель между Александром, искупающим вину перед тенью убитого — Приама, и Гамлетом, исполняющим долг мести перед тенью отца — Призраком.

Обратим внимание на строки, в которых Гамлет напоминает Первому актеру текст рассказа Энея: «Косматый Пирр, с гирканским зверем схожий!» (The rugged Pyrrhus, like th' Hircanian beast). Здесь Гамлет *прерывает* сам себя и говорит, что текст должен начинаться не с

этих строк: «Не так; начинается с Пирра» ('tis not so; it begins with Pyrrhus). «Ошибка» Гамлета при цитировании текста рассказа Энея — своеобразный фальстарт — обретает скрытый смысл, связанный с театральной семантикой цвета на сцене. Гирканский зверь — это тигр (Jenkins 2000)³⁹, имеющий черную и красную окраску. В дальнейшем описании Пирра фигурируют именно эти два цвета. У Пирра — «оружье черно» (sable arms) («sable» — геральдический термин для обозначения черного цвета), «как мысль его, и ночи той подобно» (black as his purpose и did the night resemble). Но Пирр — и «сплошная червлень» (total gules) (геральдический термин, обозначающий красный цвет) (Scragg 1994)⁴⁰ и «весь расцвечен кровью» (horridly trick'd with blood), «запекшейся от раскаленных улиц» (o'er-sized with coalulate gore), «с глазами, как два карбункула» (with eyes like carbuncles).

Мы наблюдаем текстовую ролевую игру между черным и красным цветом. Речь идет об описании внешнего вида персонажа — Пирра, то есть его театрального костюма. Таким образом, костюм, невербальный элемент театральности, «оживает» в воображении зрителя с помощью словесного текста. Эта ролевая игра между черным и красным цветом имеет и другую функцию, создавая театральный образ «ада», воплощенный Пирром, ведь он назван «адским Пирром» — «hellish Pyrrhus».

Рассказ о Пирре представляет собой еще один повтор темы «убийства и мести». Эта тема связана с Призраком (как виртуальным мстителем за собственную смерть с помощью сына), самим Гамлетом (реальным мстителем за смерть собственного отца и убийцей чужого отца — Полония) и Луцианом (с одной стороны — убийцей, с другой — предвестником мести Гамлета, ведь Луциан — «племянник короля»). У Луциана «дух черен» (thoughts black) — явная параллель с Пирром, который «черен, как мысль его» (black as his purpose). Если на действенном уровне Гамлет по функции мстителя обретает в качестве двойников Лаэрта и Фортинбраса, то на метафорическом уровне его двойниками становятся Пирр и Луциан.

«Цветовую» игру продолжает Гамлет. Он спрашивает, какого «цвета» Призрак: «И бледен, иль багров?» (*Pale or red? I.2*); затем Гамлет говорит о «цвете» своего одеяния: «ни эти мрачные одежды» (*nor customary suits of solemn black. I.2.78*); «пусть дьявол носит черное, а я буду ходить в соболях» (*let the devil wear black, for I'll have a suit of sables. III.2.135*).

Тема «ада» (*hell*) возникает в связи с появлением Призрака — «Я с ним заговорю, хоть ад разверзнься» (*I'll speak to it though hell itself should gape. I.2*) и в рассказе Офелии о «бузумстве» Гамлета, который «словно... был из ада выпущен на волю» (*as if he had been loosed out of hell. II.1.80*). Иномирность Гамлета в роли мнимого сумасшедшего параллельна иномирности Призрака.

В то время как тематическое и образное сходство между Пирром и Гамлетом лежит на поверхности, параллель между Приамом и Призраком не столь очевидна. Оба персонажа названы «отцами» (*father*); Пирр — «почтенный» (*reverend*), Призрак — «честный» (*honest*); у Пирра «седая» голова (*milky*), у Призрака — «седая» борода (*grizzled*) (*I.2*).

Мы уже обращали внимание на то, что рассказ Энея о мести Пирра оказывается метафорическим сценарием дальнейших событий, связанных с мезтью самого Гамлета. Роберт Миллер называет сходство между вставной пьесой о Пирре и основным действием трагедии «обусловленным параллелизмом» (*conditioned parallelism*), помогающим понять, «какова могла бы быть природа основного действия в случае, если бы центральный персонаж, Гамлет, был иначе слеплен» (*Miller 1952*)⁴¹.

В рассказе Энея Пирр «расцвечен кровью / Мужей и жен, сынов и дочерей» (*horridly trick'd / With blood of fathers, mothers, daughters, sons*). Но и сам Гамлет вольно или невольно оказывается причастен к смерти перечисленных фигур: чужого отца — Полония, матери — Гертруды, дочери Полония — Офелии, сына Полония — Лаэрта. Удвоение/раздвоение образов Пирра и Гамлета происходит и по главной теме — «задержки мести». Сравним текст рассказа о Пирре перед убийством Приама и текст

монолог Гамлета из третьего акта (III.3), когда принц застаёт Клавдия одного после «Мышеловки».

First Player

Stoops to his base, and with a hideous crash
Takes prisoner Pyrrhus' ear: for lo! his sword,
Which was declining on the milky head
Of reverend Priam, seem'd i' the air to stick: 332
So, as a painted tyrant, Pyrrhus stood,
And like a neutral to his will and matter,
Did nothing.

(II.2.330–335)

Первый актер

Как будто чуя этот взмах, склоняет
Горящее чело и жутким треском
Пленяет Пирров слух; и меч его,
Вознесшийся над млечною главою
Маститого Приама, точно замер.
Так Пирр стоял, как изверг на картине,
И, словно чуждый воле и свершенью,
Бездействовал.

А вот что говорит Гамлет, занося меч над Клавдием:

Hamlet

But in our circumstance and course of thought
'Tis heavy with him. And am I then reveng'd,
To take him in the purging of his soul, 92
When he is fit and season'd for his passage?
No.
Up, sword, and know thou a more horrid hent...

(III.3.90–95)

Гамлет

Но по тому, как можем мы судить,
С ним тяжело: и буду ль я отмщен,
Сразив убийцу в чистый миг молитвы,
Когда он в путь снаряжен и готов?

Нет.

Назад, мой меч, узнай страшной обхват...

Слова о занесенном над Приамом мече Пирра оказываются театральным сценарием будущих событий, точнее, той сцены, где Гамлет заносит меч над головой Клавдия. При этом, если в первом отрывке (о Пирре) сюжет представлен «зрительно» — как «на картине», то во втором — пластическое движение Гамлета с мечом дано в форме театральной ремарки, вставленной в основной текст (метатекст в тексте): «Назад, мой меч» (Up, sword). О пластическом движении Гамлета — невербальном элементе текста — мы узнаем из словесного описания, то есть из вербального текста.

Эта сцена обычно трактуется как сцена «молитвы Клавдия», поскольку Гамлет говорит: «Он на молитве» (Now he's praying). Однако из слов самого Клавдия следует, что он не в состоянии молиться: «Не могу молиться» (Pray can I not), а только пытается (как режиссер и актер в одном лице) «репетировать» сцену молитвы. При этом как автор-драматург Клавдий сочиняет возможный текст молитвы: «Но что скажу я? “Прости мне это гнусное убийство?”» (But oh, what form of prayer / Can serve my turn? «Forgive me my foul murder?»). Текст Клавдия в буквальном смысле раздваивается, превращаясь в «текст в тексте». Заключенный в кавычки вопрос представляет собой сочиненный королем воображаемый вариант молитвы, так и не состоявшейся. Гамлет ошибочно заключает, что Клавдий молится, поскольку основывается только на своем зрении, а не на слухе. Он лишь видит короля, но не слышит его. Эта сцена по функции «видеть — слышать» обратнo-симметрична по отношению к сцене, где Гамлет убивает «фальшивого короля» Полония. В ней Гамлет только слышит спрятавшегося за портьерой Полония, но не видит его.

Фигура Пирра соотнесена с фигурой Клавдия не только по функции «убийства чужого отца», но и по функции «задержки действия», отмеченной на лексическом уровне словом «пауза» (pause):

King

And, like a man to double business bound,
Stand in **pause** where I shall first begin,
Had both neglect. What if this cursed hand...
(III.3.47–49)

Король

Вина сильнее, чем сильное желанье,
И, словно тот, кто призван к двум делам,
Я медлю и в бездействии колеблюсь.
Будь эта вот проклятая рука
Плотней самой себя от братской крови.

Вспомним, что Пирр «стоял, как изверг на картине, / и словно чуждый воле и свершенью, / Бездействовал» (stood like a painted tyrant... and did nothing). Далее в тексте говорится: «так, помедлив, Пирра / Проснувшаяся месть влечет к делам» (...so after Pyrrhus **pause** / Aroused vengeance sets him new a-work). Тема «паузы», «задержки действия», «прерывания» последовательно проведена в линии трех персонажей — Гамлета, Пирра и Клавдия.

В отрывке рассказа Энея, который читает Гамлет, возникает тема коня, причем речь идет о Троянском коне⁴²:

Ham. When he lay couched in the ominous horse...
(II.2.450) — (Когда в зловещем он лежал коне...)

Тема «коня» вновь появляется и перед поединком Гамлета с Лаэртом, когда Озрик сообщает Гамлету о выставленных королем закладах:

Osr. The King, sir, hath waghered with him six Barbary horses... (V.2.145) — (Король поставил против него в заклад шесть берберийских коней).

Задуманный Клавдием поединок между Гамлетом и Лаэртом есть не что иное, как образный «троянский конь» против Гамлета. Так же как и «Мышеловка» Гамлета, вдохновленная рассказом Энея (о «коне», в котором лежал Пирр), — это «троянский конь» Гамлета против Клавдия.

Темы, мотивы, сюжетные ходы в пьесе Шекспира постоянно удваиваются и раздваиваются, охватывая разные уровни текста — действенный, метафорический, лекси-

ческий и устанавливая глубинные образные связи. С точки зрения поэтики театральности так называемое бездействие Гамлета объясняется композиционными особенностями шекспировского текста, построенного по принципу повтора — удвоения/раздвоения и мультипликации сюжетных ходов и образов.

Композиционный повтор сюжетной схемы в драматическом произведении равнозначен изображению одного художественного произведения в тексте другого художественного произведения, а это предполагает инверсию зрителя/читателя и персонажа драматического произведения, то есть превращение субъекта восприятия в объект восприятия.

Во вставной пьесе «Убийство Гонзаго» Гамлет выступает не только в роли автора-драматурга и действующего лица («хора»), но и в роли «незримого зрителя», подсматривающего за реакцией Клавдия, основного зрителя пьесы. Зритель смотрит на изображение, но и изображение смотрит на зрителя. Классическим примером инверсии зрителя-персонажа при восприятии произведения живописи служит Мона Лиза. Зритель смотрит на Мону Лизу, но и Мона Лиза «смотрит» на зрителя.

«Незримый зритель» Гамлет по отношению к Клавдию — это, по существу, та же Мона Лиза по отношению к тому, кто на нее смотрит. Подобный же пример инверсии зрителя/персонажа мы наблюдаем во вставной сцене о Пирре. Здесь не только Гамлет «смотрит» на Пирра (персонажа из рассказа Энея Дидоне, исполняемого Первым актером), но и «картинный» Пирр смотрит на Гамлета и «отражается» в нем.

§ 5. Сюжет и двойная фабула

В основе механизма инверсии субъекта-объекта, зрителя-персонажа лежит сюжетобразующий принцип «двойной фабулы» (сформулированный и исследованный режиссером Е. Славутиным) как взаимодействие струк-

туры одного событийного ряда (представленного как условная, «воображаемая» реальность) со структурой другого событийного ряда (представленного как подлинная, «настоящая» реальность).

Примером этого сюжетно-композиционного принципа может, например, служить соотношение фабульной схемы мести в линии Гамлета (представленной как «настоящая» реальность) и фабульной схемы мести Пирра (представленной как метафорическая, «воображаемая» реальность).

К сюжетам, в которых принцип двойной фабулы встречается в явном виде, можно отнести: «театр в театре», когда соотношение жизни (как «настоящей» реальности) и театра (как «воображаемой» реальности) воспроизводится в самом театре театральными же средствами; розыгрыш и обман.

Предлагаемый подход позволяет определить понятие сюжета как наложение двух фабульных историй путем инсценировки, как разыгрывание одной фабулы внутри другой. При этом речь идет о двух типах фабулы. О фабуле «первой степени» — как цепочке реальных событий в реальной последовательности и о фабуле «второй степени» — как цепочке инсценированных событий, представленных как реальные.

При реализации сюжета драматического произведения выявляются и два типа ролей, в которых выступают персонажи: роль «первой степени» — предписанная персонажу в основном действии, и «метароль», то есть роль «второй степени» — автора, драматурга, режиссера, актера или зрителя. Сюжет осуществляется при инверсии фабул — когда фабула «первой степени», то есть реальные события, воспринимается зрителем (зрителем в зале или персонажем в роли зрителя на самой сцене) как инсценировка (фабула «второй степени»), а инсценированные события (фабула «второй степени») воспринимаются как реальные.

Примером инверсии фабул служит сцена разговора Гамлета с Гертрудой после представления «Мышеловки» (III.4). Здесь Клавдий (в роли «первой степени», то есть в роли «короля») выступает и в роли «второй степени» —

автора и режиссера-постановщика инсценировки против Гамлета, разыгранной с помощью Гертруды («королевы» в роли «первой степени» и «актрисы» в спектакле Клавдия в роли «второй степени») и укрывшегося за портьерой Полония (в роли «зрителя-соглядатая»). Цель автора-постановщика состоит в том, чтобы представить инсценировку как реальность, а реальность как инсценировку. Для Гертруды и Полония — соучастников замысла Клавдия происходящее есть инсценировка, а Гамлетом эта инсценировка вначале воспринимается как «настоящая» реальность. В кульминационной точке сцены (убийство Гамлетом Полония) происходит инверсия фабул: то, что воспринималось Гертрудой и Полонием как инсценировка, становится трагической реальностью жизни. И наоборот, то, что Гамлет воспринимал как реальность (разговор с Гертрудой), раскрывается перед ним как инсценировка.

При реализации сюжета путем инверсии фабул происходит и инверсия ролей. Сначала в пьесе в роли «второй степени» — в роли автора и режиссера — выступает Клавдий, а Гамлету отводится роль зрителя. Затем в роли автора и режиссера уже выступает Гамлет (притворяясь сумасшедшим), а зрителем этого спектакля становится Клавдий.

Предлагаемая в данной работе модель сюжета драматического произведения (применимая к любому художественному тексту) принципиально отличается от модели театральной системы, выдвинутой французской исследовательницей, теоретиком театра А. Юберсфельд (Юберсфельд 2001)⁴³. Эта модель представляет собой опыт применения к драматическому тексту семиотической концепции А. Греймаса, развивающей идеи советского ученого В.Я. Проппа. В своей «Морфологии сказки» (Пропп 2003)⁴⁴, впервые опубликованной в 1928 году в академическом сборнике «Вопросы поэтики», Пропп обнаружил «единообразие волшебной сказки на сюжетном уровне... открыл инвариантность набора функций (поступков действующих лиц), линейную последовательность этих функций, а также набор ролей, известным образом распределенных между конкретными персонажами и соотнесенных с функциями

(Мелетинский 2001)^{4 5}. На материале русской народной сказки Пропп выделил 31 функцию и 7 категорий действующих лиц, необходимых для реализации этих функций, а также определил роль персонажа как связки функций.

Основываясь на идеях Проппа, Греймас разработал понятие «актанта», заимствованное у французского лингвиста Л. Теньера. Актант в понимании Греймаса, по существу, соответствует «действующему лицу» в теории Проппа, определяемому по своему действию. Греймас «свел общее число функций Проппа (31. — В.Л.) к 6 актантам и 3 парам оппозиций: отправитель-получатель, объект-субъект, помощник-противник, сконструировал актантную модель и ввел понятие “роли”» (Поляков 2001)⁴⁶. Он также выделил два уровня персонажей, которых назвал «актерами» и «актантами». «Актеры» — это конкретные действующие лица (существа или предметы), выполняющие структурную роль в повествовании, а сама роль понимается как инвариантный «актант». Один «актант» может быть реализован разными «актерами», а один и тот же «актер» может одновременно реализовывать несколько актантных ролей. Юберсфельд применила актантную модель Греймаса к театру, выбрав в качестве единиц анализа драматического произведения (как единства текста и спектакля) понятия «актанта», «актера», «роли» и «персонажа».

Модель Греймаса описывает логико-синтаксический уровень текста и предполагает тесную связь между функцией и ее носителем — актантом. Объектом анализа в настоящей работе выступает театральность как универсальная модель порождения сюжета, основанная на инвариантных механизмах взаимодействия художественных реальностей разных уровней, их инверсии и трансформации в результате инсценировки, то есть представления реальности как вымысла и вымысла как реальности.

Примечания

¹ Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002. С. 298.

² Weber, S., Smith, T. Kierkegaard, Artaud, Pollack and the Theatre

of Image. A discussion, September 16, 1996. Power Institute of Fine Arts, University of Sidney. P. 15.

³ Чирков Н. Некоторые принципы драматургии Шекспира // Шекспировские чтения 1976. М., 1977. С. 14.

⁴ Price, H. T. Construction in Shakespeare. Univ. of Michigan // Contributions in Modern Philology. Univ. of Michigan, no. 17, 1951. P. 28–29.

⁵ Scragg, L. Discovering Shakespeare's Meaning. An Introduction to the Study of Shakespeare's dramatic structures. L., 1994. P. 114.

⁶ Гюро В. Собр. соч. в 15 томах. Т. 14. М., 1956. С. 300–301.

⁷ Scragg, L. Discovering Shakespeare's Meaning. L., 1994. P. 115–116.

⁸ Long, M. The Unnatural Scene. A Study in Shakespearian Tragedy. L., 1976. P. 156–157.

⁹ Johnston, A. The Player's Speech in Hamlet. London, 1952. P. 24–25.

¹⁰ The Concise Cambridge History of English Literature, Cam. Univ. Press, 1957. P. 249.

¹¹ Home, D.H. The Life and Minor Works of Peele. Ed. D.H. Home. New Haven, 1952. P. 200–201.

¹² Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971.

¹³ Fischer, K. Shakespeare's Hamlet. Heidelberg, 1896.

¹⁴ Johnston, I. Introductory Lectures on Shakespeare's «Hamlet». Malaspina-University College edition, 2001. P. 2.

¹⁵ Tekinay, A. From Shakespeare to Kierkegaard: An Existential Reality of Hamlet. Bagazici Univ. Press, 2001. P. 116.

¹⁶ Prosser, E. Hamlet's Revenge. Stanford, California, 1967.

¹⁷ Goddard, H. The Meaning of Shakespeare. Vol. 1. Univ. of Chicago Press, 1960. P. 340–341.

¹⁸ Grant, W. Hamlet. The Archetypal Structure. Univ. of Louisville, 2001.

¹⁹ Spurgeon, C.F. Shakespeare's Imagery and What it Tells Us. Cambridge, 1968. P. 309.

²⁰ Изложенный здесь анализ структуры «Гамлета» был представлен в работе автора данной монографии Shakespeare's «Hamlet»: A Structural and Semantic Analysis (МГПИИЯ им. М. Торгеза. М., 1978) и позже опубликован в книге: Пимонов В., Славутин Е. Загадка Гамлета. М., 2001.

- ²¹ Bradley, A.C. *Shakespearian Tragedy*. L., 1908 // *In Readings on the Character of Hamlet*. L., 1950. P. 289–297.
- ²² Bloom, H. *William Shakespeare's «Hamlet»*. *Modern Critical Interpretations*. N.Y. Chelsea House, 1986. P. 61.
- ²³ Bloom, H. *Shakespeare. The Invention of the Human*. N.Y., 1998.
- ²⁴ McConnell, H. *Hamlet and Revenge. An essay*. L., 2001.
- ²⁵ Томашевский Б.В. *Теория литературы. Поэтика*. М., 2002. С. 193–196.
- ²⁶ Robertson, J.M. *The Problem of Hamlet*. L., 1919. P. 17.
- ²⁷ Bell, M. *Hamlet, Revenge!* // *Hudson Review*, no.51, 1998. P. 310–328.
- ²⁸ Partee, M. H. «Hamlet» and the Persistence of Comedy // *Hamlet Studies* 14, 1992. P. 9–18.
- ²⁹ Raffle, B. «Hamlet» and the Tradition of the Novel // *Explorations in Renaissance Culture* 22, 1996. P. 31–50.
- ³⁰ Bloom, H. *Hamlet — Poem Unlimited*. L., 2003. P. 3.
- ³¹ *Ibid.* С. 4.
- ³² Кристева Ю. *Избранные труды: Разрушение поэтики*. М., 2004. С. 249.
- ³³ Там же. С. 248.
- ³⁴ Levin, H. *An Explication of the Player's Speech*. L., 2003.
- ³⁵ Морозов М.М. *Избранные статьи и переводы*. М. 1954. С. 456.
- ³⁶ Jenkins, H. *The Arden Shakespeare. Hamlet*. L., 2000. P. 478.
- ³⁷ Корш М. *Краткий словарь мифологии и древностей*. С.-Пет. изд. А.С. Суворина, 1894. С. 81.
- ³⁸ Виллани Дж. *Новая хроника или история Флоренции*. М., 1997. С. 14.
- ³⁹ Jenkins, H. *Op. cit.* P. 263.
- ⁴⁰ Scragg, L. *Op. cit.* P. 114.
- ⁴¹ Miller, R. *Venus, Adonis and the Horses* // *ELH*. 1952. XIX. P. 255.
- ⁴² Jenkins, H. *Op. cit.* P. 263.
- ⁴³ Юберсфельд А. *Ариана Мнушкин и «Театр Солнца»* // *Теория театра*. Вып. 7. М., 2001. С. 101–114
- ⁴⁴ Пропп В.Я. *Морфология сказки*. М., 2003.
- ⁴⁵ Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. *Структура волшебной сказки*. М., 2001. С. 11.
- ⁴⁶ Поляков М.Я. *О театре. Поэтика. Семиотика. Теория драмы*. М., С. 39.



ГЛАВА III

§ 1. Драматург Гамлет

В поэтике постмодернизма для обозначения основного способа построения художественного произведения вошли в обиход термины «интертекст» и «интертекстуальность». Под интертекстом понимают беспрерывно творимую совокупность текстов, состоящую из цитат, реминисценций и отсылок к другому тексту внутри текста произведения. Между тем интертекст не сводится к цитатности, а представляет собой совмещение нескольких видов письма, разных художественных реальностей, выраженных в различных текстовых плоскостях. На принцип совмещения в литературном произведении, и в драме в частности, реальностей разного порядка обратил внимание советский филолог А. Парфенов, связавший интертекстуальный принцип построения текста с понятием театральности: «Литературное произведение, как правило, представляет собой не одну, а две и более — иногда целую систему — художественных реальностей... Возникает возможность построить некоторую иерархию реальностей — от наиболее условной до включающей в себя зрительный зал. Такого рода структуры мы называем театральностью драматического произведения» (Парфенов 1981)¹. Текст роли персонажа представляет собой вид письма, созданный автором-драматургом. Драматическое произведение оказывается местом пересечения нескольких ролей, диалогом различных видов письма, то есть «интертекстом». Но если драматург, как автор роли, создает письменную форму пьесы, то актер, как исполнитель роли, создает действенную форму — спектакль, переводя авторский текст в другую знаковую систему.

Театральность как основной способ поэтического мышления и построения художественного текста получает наиболее яркое выражение в эпоху Возрождения и барокко, и в особенности в творчестве Шекспира, становясь центральным понятием его концепции искусства. В пьесах Шекспира актер не только воплощает авторский текст на сцене и играет роль персонажа, сочиненную автором-драматургом, но и сам персонаж внутри действия начинает осознанно играть роль автора-драматурга, режиссера, актера или зрителя, создавая тем самым художественную реальность иного порядка наряду с изначально заданной автором пьесы. Гамлет «выступает и внутри, и вне действия одновременно — как центральный персонаж действия и, нарушая сценическую иллюзию, как *актер, играющий роль Гамлета*. Это возможно было сделать, лишь сдвигая время от времени маску персонажа с лица актера» (Парфенов 1981)².

Но Гамлет не только актер, играющий роль Гамлета. Он играет и *роль автора-драматурга*, сочиняя разные роли как для самого себя, так и для других персонажей пьесы. Ярким примером совмещения в роли Гамлета множества ролей служит сцена, где Офелия рассказывает Полонию о своей встрече с Гамлетом (II.1):

Ophelia

He took me by the wrist and held me hard,
Then goes he to the length of all his arm, 100
And, with his other hand thus o'er his brow,
He falls to such perusal of my face
As he would draw it. Long stay'd he so;
At last, a little shaking of mine arm, 104
And thrice his head thus waving up and down,
He rais'd a sigh so piteous and profound
That it did seem to shatter all his bulk
And end his being. That done, he lets me go, 108
And, with his head over his shoulder turn'd,
He seem'd to find his way without his eyes;
For out o' doors he went without their helps,
And to the last bended their lights on me.

(II.I.99–112)

Офелия

Он взял меня за кисть и крепко сжал;
Потом, отпрянув на длину руки,
Другую руку так подняв к бровям,
Стал пристально смотреть в лицо мне, словно
Его рисуя. Долго так стоял он;
И наконец, слегка потрянув мне руку
И трижды головой кивнув вот так,
Он издал вздох столь скорбный и глубокий,
Как если бы вся грудь его разбилась
И гасла жизнь; он отпустил меня;
И, глядя на меня через плечо,
Казалось, путь свой находил без глаз,
Затем что вышел в дверь без их подмоги,
Стремя их свет все время на меня.

Перед нами самая настоящая пантомима, исполненная Гамлетом перед Офелией, но пантомима, не разыгранная на сцене, а представленная в форме рассказа. Бессловесное действие предстает в словесном образе, немота передана звуком, что само по себе уже порождает двойную художественную реальность. Из этого рассказа зритель или читатель впервые узнает об облике Гамлета в роли *мнимого сумасшедшего*. По словам Офелии, Гамлет похож на «выпущенного из ада», дабы «вещать об ужасах». Но это описание вполне подходит и Призраку. О первом появлении Призрака мы тоже узнаем не из действия на сцене, а из слов Марцелла, рассказывающего Горацио о «жутком виденье» (I.1). В свою очередь Гамлет узнает о приходившем Призраке из рассказа Горацио (I.2):

Horatio

...A figure like your father
Armed at point exactly, cap-a-pe,
Appeares before them, and with solemn march,
Goes slow and stately by them. Thrice he walk'd
By their opress'd and fear surprised eyes
Within his truncheon's length...

Горацио

...Некто, как отец ваш,
Вооруженный с ног до головы,
Является и величавым шагом
Проходит мимо. Трижды он прошел
Пред их замершим от испуга взором,
На расстоянии жезла...

Призрак разыгрывает немую сцену, пантомиму. Сначала перед стражниками, потом и перед Горацио. На вопрос Гамлета: «Вы с ним говорили?» — Горацио отвечает: «Говорил, / Но он не отвечал». Так же как Призрак начинает свою роль в пьесе с бессловесного действия, прежде чем позже заговорить с Гамлетом, так и Гамлет начинает свою роль мнимого сумасшедшего с бессловесного представления для Офелии, прежде чем в дальнейшем заговорить с ней. Заметим, насколько схожи пластические движения Призрака и Гамлета. Призрак «прошел трижды», Гамлет «головой кивнул три раза», Призрак «прошел... на расстоянии жезла», Гамлет «отпрянул на длину руки». Гамлет как *актер* полностью копирует действия *актера* Призрака. Призрак не реагирует на призыв *зрителя* Горацио заговорить и выражает себя движениями, играя роль *глухонемого*. Но и Гамлет играет перед Офелией роль *глухонемого*, выражаясь не словами, а жестами и движениями. Гамлет не только как *актер* полностью копирует действия другого *актера* — Призрака, но и копирует его действия как *автора-драматурга*, придумавшего спектакль для зрителей внутри самой пьесы.

Гамлет играет перед *зрителем* Офелией свой бессловесный спектакль, созданный на основе другого бессловесного спектакля, сыгранного Призраком перед другим *зрителем* — Горацио, то есть, образно говоря, он *переписывает* текст уже существующей пьесы. При этом Гамлет предстает перед нами не только как автор постановки, но и как актер в двойной маске — мнимого сумасшедшего и Призрака одновременно. Параллельность ролей Призра-

ка и Гамлета подчеркнута драматическим приемом словесного рассказа о немом действии. Но если *автором* драматического рассказа о бессловесном действии Призрака выступает Горацио, а Гамлет оказывается *слушающим зрителем*, то *автором* драматического рассказа о бессловесном Гамлете выступает Офелия, отводя Полонию роль *слушающего зрителя*.

Роль Гамлета, как и любая роль в драматургии Шекспира, представляет собой многомерное пересечение множества ролей: мнимого сумасшедшего, глухонемого, Призрака, автора, актера, режиссера, зрителя. Эти роли воплощены в художественных реальностях разного порядка. Текст Шекспира — это вечное удвоение и раздвоение ролей и реальностей, пересечение бесчисленного множества текстовых плоскостей.

Роль Призрака тоже не сводится к роли Тени, иномирного двойника отца Гамлета. С точки зрения поэтики театральности Призрак предстает и Отцом всей трагедии, *автором* пьесы о мести, отводя в ней главную *роль мстителя* Гамлету. В первом акте Призрак раскрывает Гамлету тайну убийства его отца:

Ghost. The serpent that did sting thy father's life / Now wears his crown. — *Призрак.* Змей, поразивший твоего отца, / Надел его венец. (I.5.39–40)

Выступая в метароли режиссера-постановщика, Призрак предлагает Гамлету сыграть роль мстителя за смерть отца:

Ghost. Revenge his foul and most unnatural murder. — *Призрак.* Отмсти за гнусное его убийство. (I.5.25)

Однако Гамлета булереают сомнения в правдивости слов Призрака:

Hamlet

The spirit that I have seen
May be a devil, and the devil hath power
T'assume a pleasing shape, yea, and perhaps,
Out of my weakness and my melancholy,
As he is very potent with such spirits,
Abuses me to damn me. I'll have grounds

More relative than this.

(II.2.594–600)

Гамлет

Дух, представший мне,
Быть может, был и дьявол; дьявол властен
Облечься в милый образ; и возможно,
Что, так как я расслаблен и печален, —
А над такой душой он очень мощен, —
Меня он в гибель вводит. Мне нужна
Верней опора.

Эту опору (grounds) он находит в театральном искусстве. Гамлет, персонаж пьесы *автора-драматурга* Шекспира, не просто становится *актером*, играющим *роль мстителя* в пьесе *автора-драматурга* Призрака, но и сам выступает в роли *автора-драматурга*: сочиняет пьесу «Мышеловка», придумывая в ней роли не только для других актеров-персонажей, но и роль для себя самого. *Роль принца* Гамлета, изначально отведенная Гамлету в трагедии Шекспира и обозначенная с списке действующих лиц, раздваивается, с одной стороны, на *роль актера*, играющего *роль мстителя* в пьесе Призрака, а с другой стороны — на *роль автора-драматурга* собственной пьесы под названием «Мышеловка».

В шекспироведении существует классический вопрос о так называемом *бездействии* Гамлета. Но разве Гамлет бездействует? Напротив, ни один другой персонаж трагедии не действует так активно: он и автор-драматург, и постановщик, репетирующий будущий спектакль, и актер, играющий множество ролей, и зритель постановок других персонажей.

Роль *автора-драматурга* состоит прежде всего в *письменной деятельности* — написании, подготовке, правке, переписывании или переделке уже существующих текстов. Гамлет — вечный *переписчик* текстов других авторов, творец интертекста. Он — первый герой мировой литературы, на протяжении всего действия создающий письменные драматические тексты на основе других текстов.

Кроме переписывания старой итальянской пьесы — написания «дюжины или шестнадцати строк» — «some dozen or sixteen lines» (II.2.535) — как добавления к «Убийству Гонзаго», он пишет письмо Офелии, «переписывает» сценарий роли Гертруды в сцене в комнате королевы (III.4), переписывает письмо Клавдия, которое Гильденстерн и Розенкранц везут в Англию, «переписывает» сценарий мести, предложенный Призраком (не убивая Клавдия при первом представившемся случае), «переписывает» сценарий короля в финальной сцене, отдавая свой голос Фортинбрасу, и тем самым «исправляет поддельный сценарий» (corrects... the forged process. V.2.89–90), с помощью которого Клавдий завладевает трон. Гамлет пишет два письма — Клавдию и Гертруде (после возвращения из морского путешествия): «*Гонец*. Письма, государь, от принца; / Одно для вас, другое — королеве» (*Mess. These to your Majesty, this to the Queen. IV.7.37*), сочиняет письмо Горацио, передавая его через матроса: «*Первый моряк*. Тут вам письмо, сударь...» (*1st Sail. There' a letter for you, sir. IV.6.8*).

Сочинение Гамлетом писем удваивается как в действиях Клавдия, пишущего письмо старому Норвежцу, так и в действиях Полония, пишущего письмо Лаэрту, которое он передает через Рейнальдо: «Вот деньги и письмо к нему, Рейнальдо» (*Give him this money and these notes, Reynaldo. II.1.1*).

Но «Гамлет» — не роман в письмах, а пьеса о тотальном театре. Письма, написанные авторами-персонажами, — это не эпистолярные опыты, а прежде всего тексты театральных сценариев. Выступая в *роли переписчика* чужих текстов, из *автора* Гамлет превращается в *действующее лицо* собственных произведений, то есть в *автора под маской*.

Принято считать, что Гамлет начинает играть *роль автора-драматурга* в сцене встречи с актерами, задумывая с их помощью разыграть спектакль для короля (II.2). Однако *сочинителем*, то есть пишущим *автором-драматургом*, Гамлет становится уже в самом начале пьесы, записывая «в свои таблички» текст о Клавдии. Сразу же после ухода Призрака со словами «Помни обо мне» (*Remember*

me. I.5.91) Гамлет восклицает: «Подлец, / Улыбчивый подлец, подлец проклятый» (O villain, villain, smiling, damned villain!) — и продолжает:

Hamlet

My tables, — meet it is I **set it down**,
That one may smile, and smile, and be a villain; 116
At least I'm sure it may be so in Denmark: [*Writing*.
So, uncle, there you are. Now to my word;
It is, 'Adieu, adieu! remember me'.
I have sworn't.

(I.5.115–120)

Гамлет

Мои таблички, — **надо записать**,
Что можно жить с улыбкой и с улыбкой
Быть подлецом; по крайней мере — в Дании.

(Пишет.)

Так, дядя, вот, вы здесь. — Мой клич отныне:
«Прощай, прощай! И помни обо мне».
Я клятву дал.

«Таблички памяти» (tables of my memory) представляли собой реальную записную книжку (notebook) на сцене, то есть предмет театрального реквизита. В елизаветинские времена молодые люди часто записывали свои мысли в записные книжки (Kato 1990)³. Актер, игравший роль Гамлета во времена Шекспира, действительно доставал записную книжку и делал в ней запись. Но самое важное в другом — упоминание о «табличках» (tables) и сценическая ремарка «Надо записать» (I set it down), — в буквальном переводе «Я записываю», присутствует в самом тексте, причем не только в современных изданиях, включая каноническое оксфордское, но и в Первом Фолио и Первом Кварто. Из текста следует, что Гамлет *записывает* (set it down) в «таблички» (tables) текст о дяде: «Так, дядя, вот вы здесь» (So, uncle, there you are): «...можно жить с улыбкой и с улыбкой / Быть подлецом; по край-

ней мере — в Дании» (...one may smile, and smile, and be a villain; At least I'm sure it may be so in Denmark).

Записывая в «таблички» текст о Клавдии, Гамлет, с точки зрения театральности, становится *автором-драматургом*, пишущим пьесу о короле. При этом он не просто *записывает* текст о дяде-подлеце, а творчески перерабатывает, *переписывает* слова Призрака о Клавдии.

Намереваясь убедиться в достоверности слов Призрака об убийстве своего отца Клавдием, Гамлет предлагает прибывшим в Эльсинор актерам сыграть старую итальянскую пьесу «Убийство Гонзаго». Если Призрак сообщил правду, то Клавдий выдаст себя во время представления. Принц обращается к Первому актеру:

Ham. Follow him, friends: we'll hear a play to-morrow.
(*Exit Polonius, with all the Players but the First*)

Dost thou hear me, old friend; can you play the murder of Gonzago?

First Player. Ay, my lord.

Ham. We'll ha't to-morrow night. You could, for a need, Study a **speech of some dozen or sixteen lines**, which I would set down and insert in't, could you not?

First Player. Ay, my lord.

Ham. Very well.

(II.2.377–385)

Гамлет

Ступайте за ним, друзья; завтра мы дадим представление.

(*Полоний и все актеры, кроме первого, уходят.*)

Послушайте, старый друг; можете вы сыграть «Убийство Гонзаго»?

Первый актер

Да, принц.

Гамлет

Мы это представим завтра вечером. Вы могли бы, если потребуется, выучить **монолог в каких-нибудь двенадцать**

или шестнадцать строк, которые я бы сочинил и вставил туда? Могли бы вы?

Первый актер

Да, принц.

Гамлет

Отлично.

Как *автор-драматург*, Гамлет приступает к сочинению пьесы о Клавдии, записывая текст (*переписывая* слова Призрака) о дяде в свою записную книжку («таблички»), а продолжает работу над пьесой, сочиняя некий *монолог* (*speech*) — добавление к «Убийству Гонзаго» (*переписывая* старую итальянскую пьесу). В результате сочинительства Гамлета возникает новая пьеса — «Мышеловка».

§ 2. Театр Гамлета

Во время репетиции будущего представления с актером возникает важнейший для всей театральной философии Гамлета образ зеркала:

Нам. For anything so o'erdone is from the purpose of playing, whose end, both at the first and now, was and is to hold as 'twere the mirror up to nature; to show vitrue her feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure. (III.2.20–25)

Гамлет. ...ибо все, что так преувеличено, противно назначению лицедейства, чья цель как прежде, так и теперь была и есть — держать как бы зеркало перед природой, являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток.

В театральном зеркале Гамлета отображается не только злодейское убийство короля. Представление «Мышеловки» распадается на **три акта**: пантомиму, диалог Актера-короля и Актера-королевы и, наконец, монолог убийцы. Король узнает себя лишь в последней части спектакля.

Трехактная постановка Гамлета — это не одно театральное зеркало, поставленное лишь для *одного зрителя* — Клавдия. В «Мышеловке» присутствуют сразу три театральных зеркала для *трех зрителей*: Клавдия, Гертруды и Офелии. Каждый из этих персонажей видит свое отражение в той части спектакля, которая обращена именно к нему. «Узнавание» себя в зеркале театра зрители выдают своей словесной реакцией на происходящее на сцене.

Первый акт спектакля Гамлета — пантомима, с которой начинается представление, оставляет невозмутимыми и Клавдия, и Гертруду, зато вызывает живой интерес у Офелии. Во время пантомимы она спрашивает Гамлета: «Что это значит, мой принц?» (*Oph.* What means it, mylord? III.2.134). «Может быть, эта сцена показывает содержание пьесы?» (*Will a tell us what this show meant?* III.2.139). Словесная реакция Офелии на бессловесную сцену выдает ее эмоции. Пантомима напомнила Офелии о событиях собственной жизни.

Следующий за пантомимой диалог супругов — Актера-короля и Актера-королевы — **второй акт** спектакля Гамлета оставляет безучастными и Офелию, и Клавдия. Они никак не тронуты словами Актера-королевы:

Player-Queen

The instances that second marriage move
Are base respects of thrift, but none of love.

...

Sleep rock thy brain,
And never come mischance between us twain.
(III.2.177–178; 223–224)

Актер-королева

Тех, кто в замужество вступает вновь,
Влечет одна корысть, а не любовь

...

Пусть дух твой отдохнет,
И пусть вовек не встретим мы невзгод.

А вот Гертруда, узнавая себя в образе Актера-королевы, не выдерживает и выдает свои чувства репликой: «Эта

женщина слишком щедра на уверения, по-моему» (The lady doth protest too much, methinks. III.2.224–225). Наконец, **третий акт** спектакля Гамлета — сцена отравления, сыгранная Луцианом, никого не потрясла так сильно, как Клавдия.

Каждый акт своего спектакля Гамлет комментирует для того зрителя, который должен увидеть отображение своего порока или преступления в зеркале театра. **Первый акт** — пантомима изображает измену женщины, предающей возлюбленного. В основном действии предает своего возлюбленного Офелия, соглашаясь участвовать в игре против Гамлета. Не случайно именно Офелия, а не король реагирует на сцену пантомимы, увидев в ней отражение своего поступка.

Во **втором акте** представления Актер-королева уверяет своего мужа в преданности, обещая не выходить замуж второй раз после его смерти. В основном действии клятву верности нарушает Гертруда, вступая в брак с Клавдием после смерти мужа. Гертруда и реагирует на слова Актера-королевы, увидев в них отражение своего греха.

«Мышеловка» Гамлета оказывается не просто театральным зеркалом для Клавдия, а целой системой зеркал, отражающих образы и других зрителей-персонажей. Это отражение становится возможным благодаря *роли хора*, сочиненной Гамлетом и им самим же исполненной.

«Вы отличный хор, мой принц» (You are as good as a chorus, my lord. III.2.240), — говорит Офелия. Гамлет в *роли хора* придумывает название каждому «акту» своего спектакля. Пантомиму, **первый акт**, он называет «Крадущееся малечо» (miching mallecho): «Это крадущееся малечо, что значит злодейство» (Marry, this is miching malleco. It means mischief). На вопрос Офелии: «Он нам скажет, что значило то, что они сейчас показывали?» (Will a tell us what this show meant? III.2.134) хор-Гамлет отвечает: «Да, как и все то, что вы ему покажете; вы не стыдитесь ему показать, а он не постыдится сказать вам, что это значит» (Ay, or any show that you will show him. Be not you ashamed to show, he'll not shame to tell you what it means. III.2.140–143). Гамлет дает понять Офелии, что пантомима изображает

нечто, связанное с событиями ее жизни. Шекспир следует архаической модели древнеримского театра, сопровождая пантомиму комментарием хора. Сюжет пантомимы в трагедии, как и в древнеримском театре, представляет собой сцену любовной игры. На эротический подтекст пантомимы и реагирует Офелия, в ответ на что Гамлет предлагает ей более чем эротичный комментарий.

Перед сценой диалога Актера-короля и Актера-королевы на сцену выходит актер, исполняющий *роль Пролога*. Пролог столь краток (Офелия: Это коротко, мой принц), что Гамлет сравнивает его с женской любовью: «Как женская любовь». «Краткость женской любви» — таково условное название **второго акта** спектакля Гамлета. Актер-королева обещает не предавать своего мужа:

Player-Queen

None wed the second who kill'd the first.

Hamlet (aside)

That's wormwood.

(III.2.175–176)

Актер-королева

Второй супруг — проклятие и стыд!

Второй — для тех, кем первый был убит.

Гамлет (в сторону)

Полынь, полынь!

«Wormwood» переводится как «полынь». В шекспировские времена, согласно народным поверьям, это растение использовалось как противоядие против «червей в ушах» (worms in the ear) (Alexander 1978)⁴. Спектакль Гамлета должен «излечить ухо Дании». В слове «полынь» (wormwood) в скрытом виде выражена тема «отравленного уха» и «яда». Другое значение слова «wormwood» — «горечь». В данном случае речь может идти о «горечи стихов».

Во время представления Клавдий спрашивает: «Как называется пьеса?» (What do you call the play? III.2.231).

Гамлет отвечает: «Мышеловка» (The Mousetrap. III.2.232). И тут же поясняет: «Но в каком смысле? В переносном» (Marry, how tropically! III.2.232). «Мышеловка» — это условное название **третьего акта** спектакля. Доходящий до фарса, нарочито остранный комментарий Гамлета приобретает для Клавдия весьма конкретный смысл:

Ham. He poisons him i' the garden for's estate. His name's Gonzago; the story is extant, and writ in very choice Italian. You shall see anon how the murderer gets the love of Gonzago's wife. (III.2)

Гамлет. Он отравляет его в саду ради его державы. Его зовут Гонзаго. Такая повесть имеется и написана отменнейшим итальянским языком. Сейчас вы увидите, как убийца снискивает любовь Гонзаговой жены.

Словесный комментарий Гамлета превращается в зримое театральное зеркало, отражающее образ Клавдия не только как убийцы, но и как человека, соблаздившего жену убитого брата.

Три акта спектакля Гамлета, ставшего переделкой старой итальянской пьесы, воплощены в трех различных театральных формах — в пантомиме, диалоге и монологе. Каждая часть представления выражена особым языком выразительности, понятным лишь тому персонажу-зрителю, чей образ в ней отражен. И каждому персонажу хор-Гамлет предлагает тот сценический язык, который этому персонажу наиболее близок. С Офелией Гамлет общается на языке мимики и жестов, посредством пантомимы. Сначала Гамлет сам разыгрывает пантомиму для Офелии, о чем мы узнаем из ее рассказа Полонию, потом вводит для нее пантомиму в своем спектакле.

Офелия чрезвычайно восприимчива не только к бессловесному действию, пантомиме, но и ко всей пластической линии спектакля в целом. Характерно, что реплика «Король встает!» (The king rises!) во время представления «Мышеловки» принадлежит именно ей. Офелия первой из зрителей улавливает движение Клавдия. Пластическое движение становится формой самовыражения Офелии, впавшей в безумие: «А по ее кивкам и страшным знакам...» (*Gent.* ...as her winks and nods and gestures...

IV.5.11). Этими словами сообщает о ее сумасшествии Первый дворянин.

Диалогическая форма общения связана в пьесе с Гертрудой. Первый разговор Гамлета с матерью (I.2) — это диалог. Диалог о том, что «кажется» и «есть». Раскаяние Гертруды в своем грехе тоже происходит в форме диалога, в сцене разговора с Гамлетом в ее комнате (III.4).

Монолог — это основной язык выразительности Клавдия. Он признает свой грех в монологе, когда не в состоянии молиться — «О мерзок грех мой» (O, my offence is rank. III.3.36). Монолог Луциана, дописанный Гамлетом и вставленный в представление, тоже предназначен для ушей Клавдия.

Гамлет в *роли хора* искусно *режиссирует* реакцию зрителей своего спектакля. Зрители реагируют на представление благодаря комментарию к действию хора-Гамлета. Без этого *авторского голоса* Гамлета герои не в состоянии увидеть свое отражение в его театральном зеркале. Гамлет будто совершает наезд камеры, снимая крупный план, когда, по его собственному выражению, «требуется внимание к какому-нибудь важному месту пьесы» (some necessary question of the play be then to be considered. III.2.42–43).

§ 3. Почему король не видит пантомиму?

Представление «Мышеловки» начинается с пантомимы. В сценической ремарке сказано:

Hautboys play. The dumb-show enters.

Enter a King and a Queen, very lovingly; the Queen embracing him, and he her. She kneels, and makes show of protestation unto him. He takes her up, and declines his head upon her neck; lays him down upon a bank of flowers: she, seeing him asleep, leaves him. Anon comes in a fellow, takes off his crown, kisses it, and pours poison in the King's ears, and exit. The Queen returns, finds the King dead, and makes passionate action. The Poisoner, with some two or three Mutes, comes in

again, seeming to lament with her. The dead body is carried away. The Poisoner, with the Queen with gifts; she seems loath and unwilling awhile, but in the end accepts his love. [Exeunt. (III.2)]

Входят актеры — король и королева; весьма нежно королева обнимает его, а он ее. Она становится на колени и делает ему знаки уверения. Он поднимает ее и склоняет голову к ней на плечо; ложится на цветущий дерн; она, видя, что он уснул, покидает его. Вдруг входит человек, снимает с него корону, целует ее, вливает яд в уши королю и уходит. Возвращается королева, застаёт короля мертвым и разыгрывает страстное действие. Отравитель, с двумя или тремя безмолвными, входит снова, делая вид, что скорбит вместе с нею. Мертвое тело уносят прочь. Отравитель улещивает королеву дарами; вначале она как будто недовольна и несогласна, но наконец принимает его любовь. Все уходят.

Один из старейших вопросов шекспироведения состоит в том, почему король не реагирует на пантомиму, которая так подробно изображает злодейское убийство с помощью яда. «Однако он молчит, ни одним звуком не проявляя своего беспокойства. Чтобы как-то объяснить это, Довер Уилсон высказывает предположение, что Клавдий разговаривает с Полонием и не смотрит на актеров. Но такая невнимательность всегда осторожного Клавдия кажется странной... По мнению Гренвиль-Баркера, Клавдий не только видит пантомиму, но и понимает ее опасный смысл. Он насторожился и ждет дальнейшего, чтобы узнать, ловушка это или случайность» — так резюмирует эту проблему Н. Зубова (Зубова 1961)⁵. По мнению Левина (Levin 1959)⁶, пантомима несет на себе драматическую функцию, лишь предвещая сцену отравления, а не ставит целью разоблачение короля.

Обратимся к предыстории старой итальянской пьесы «Убийство Гонзаго», которую приезжие актеры играют перед датским двором в отредактированном и перепи-санном Гамлетом виде. Сюжет пьесы напоминает реаль-

ное историческое событие — убийство в 1538 году герцога Урбино (Франческо Мария I делла Ровере) с помощью яда, влитого ему в ухо. В причастности к этому убийству подозревали Луиджи Гонзага, *родственника* герцога (Bullough 1973)⁷. *Автор-драматург* Гамлет вносит в исторический сюжет существенную правку: он не только *дописывает* монолог («двенадцать или шестнадцать строк»), но и полностью *переписывает* пьесу, вкладывая в нее новый смысл. Во втором издании «Гамлета» (1604), так называемом «втором кварто», и убийца, и его жертва носят одно и то же имя — Гонзаго. В современных, «оксфордском» и «арденском», текстах трагедии убийцу зовут Луциан, а убитого — герцог Гонзаго (Gonzago is the duke's name). Между тем в пьесе Гамлета убийца уже не просто *родственник герцога* (по линии жены, как это было в реальной итальянской истории), а *племянник короля* (nephew to the king). Именно так представляет Луциана своим зрителям *племянник короля Клавдия* принц Гамлет: «Это некий Луциан, племянник короля» (*Ham. This is one Lucianus, nephew to the king. III.2.186*). В старой пьесе жертвой убийцы был не *король*, а *герцог*. В основу сюжета пьесы «Убийство Гонзаго» могло быть положено другое реальное событие из итальянской истории: убийство *маркиза* Гонзага ди Кастельгоффридо его *племянником* в 1592 году под Мантуей. Но здесь речь идет о *племяннике маркиза*, а не короля. Итак, *племянник короля* Гамлет в *роли автора-драматурга* вводит в старую пьесу новую *роль племянника короля*.

А в ходе спектакля с помощью ремарки «племянник короля» (nephew to the king) Гамлет производит еще одну *ролевою замену* в старой пьесе: вместо *роли герцога* Гонзаго (Gonzago is the duke's name) появляется новая *роль короля*. (*Гамлет. Это некий Луциан, племянник короля*). Тем самым Гамлет дает понять Клавдию, что в «Мышеловке» изображен не какой-то *герцог*, а он сам, то есть *король*, которого убивает его же *племянник*. В сценическом убийце — *племяннике короля* Луциане — Клавдий узнает собственного *племянника* Гамлета, а в убитом герцоге Гонзаго — самого себя. Король видит в пьесе предвестие своей смерти

от руки своего же племянника. Потому-то Клавдий и приходит в ужас во время представления. По словам комментатора Гарольда Дженкинса, сцена с Луцианом «отражает одновременно и преступление, и возмездие» (Jenkins 2000)⁸.

Предвестие гибели короля от руки *племянника* в скрытом виде представлено в сцене (I.2.27–28). Здесь уже Клавдий выступает в роли *автора* и *пишет* «письмо Норвежцу», *дяде* молодого Фортинбраса: «Мы просим этим / Письмом Норвежца, дядю Фортинбраса» (We have here writ / To Norway, uncle of young Fortinbras), собравшемся в поход *против его величества* (*Volt. 'gainst your Highness. II.2.65*), «пресечь его шаги». Юный Фортинбрас не только *племянник* норвежского *короля* (*брата* старого Фортинбраса, убитого старым королем Гамлетом), но и *племянник* Клавдия, поскольку тот называет Норвежца своим *братом*: «Что же, Вольтиманд, нам шлет наш брат Норвежец?» (*King. Say, Voltimand, what from our brother Norway? II.2.59*). Дважды называет своим *братом* Лаэрта и Гамлет, обращаясь к нему: «И ранил брата» (*And hurt my brother. V.2.255*); «И буду честно биться в братской схватке» (*And with this brother's wager frankly play. V.2.257*). Речь здесь идет о поэтическом *образе брата*, а не о реальном отношении родства. Но если Гамлет и Лаэрт *братья*, то тогда Полоний (*фальшивый король*), в том же образном смысле, оказывается *дядей* Гамлета, гибнущим от руки *племянника*.

Клавдий своим письмом норвежскому королю пытается предотвратить угрозу своего *племянника* — юного Фортинбраса. В этом смысле действия *автора-драматурга* Гамлета, *переписывающего* роль *племянника короля Луциана* в старой пьесе «Убийство Гонзаго», повторяют действия *автора-драматурга* Клавдия, *переписывающего* сценарий действий *племянника короля Фортинбраса*. Параллельное *переписывание* Клавдием и Гамлетом сценариев дает разные результаты. Старый Норвежец, *дядя* Фортинбраса, «едва ль что слышал о замыслах племянника» (*Who, impotent and bedrid, scarcely hears / Of his nephew's purpose. I.2.29*), в то время как Клавдий, *дядя* Гамлета, очень даже

слышит угрозу своего племянника, вложенную в монолог *племянника короля* Луциана.

В сценическом образе Луциана происходят удвоение-раздвоение и инверсия ролей *убийцы* и *мстителя*. Луциан (А) оказывается не только в театральной *роли убийцы* — Клавдия (В), но и в *роли мстителя* — Гамлета (С) и Фортинбраса (D) (по признаку родства — как племянник). Сдругой стороны, Гамлет (С), как *племянник короля*, оказывается не только в *роли мстителя* — Фортинбраса (D) и Луциана (В), но и в *роли убийцы* — Клавдия (В), которого изображает Луциан (А).

Спектакль «Мышеловка» выступает наиболее ярким воплощением театральности в поэтике Шекспира, и к ней вполне применимы слова Гамлета:

Нат. ...an excellent play, well digested in the scenes, set down with as much modesty as cunning. (II.2. 435–437)

Гамлет. Отличная пьеса, хорошо распределенная по сценам, построенная столь же просто, сколь и умело...

Пьеса об убийстве Гонзаго, *переписанная и переделанная* Гамлетом, стала не только пьесой о злодейском убийстве, но и пророческим предвестием смерти короля от руки племянника. Это объясняет, почему Клавдий не отреагировал на пантомиму, изображающую, как и сцена с Луцианом, злодейское убийство короля с помощью яда. В пантомиме не было никакого *племянника короля*, и Клавдий не усмотрел в ней никакой угрозы для своей жизни со стороны *племянника* Гамлета. С точки зрения драматического замысла пантомима предназначена вовсе не для Клавдия, а, как мы показали выше, для Офелии.

§ 4. Магическое зеркало

Многомерное театральное зеркало Гамлета обладает магическим свойством отражать не только события из *прошлой жизни* персонажей, но и их *будущую судьбу*.

Следующая за «Мышеловкой» сцена — разговор Гамлета с Гертрудой в покоях королевы — начинается с

того же события, на котором было прервано представление Гамлета, то есть с убийства, и тоже с убийства, совершаемого племянником короля, но уже не Луцианом, а самим Гамлетом. В образном смысле Гамлет, будучи *братом* Лаэрта, приходится *племянником* и Полонию. Однако если в «Мышеловке» сценический, *ненастоящий племянник* Луциан убивает сценического (ненастоящего) короля Гонзаго в *ненастоящей жизни*, в вымышленной художественной реальности, в театральной постановке, то в сцене в покоях королевы *ненастоящий племянник* Гамлет убивает *ненастоящего короля* Полония в *настоящей жизни*, в художественной реальности другого измерения.

После убийства Гамлетом Полония спектакль «Мышеловка» приобретает иное звучание. Из театрального зеркала, отражающего *прошлое* персонажей, спектакль превращается в зеркало, показывающее их *будущее*.

То же можно сказать и о сцене диалога Актера-короля и Актера-королевы в «Мышеловке». Эта сцена отражает не только *прошлое* Гертруды: измену мужу с его убийцей — Клавдием, но и ее *будущее*: измену новому мужу, которого она предает, переходя на сторону Гамлета, будущего убийцы Клавдия, соглашаясь играть на его стороне против Клавдия: «Что должна я делать?» (What shall I do? III.4). Динамика ролевой инверсии во взаимоотношениях Гертруды и Гамлета отражена и в стилистической игре. Сначала королева обращается к сыну на «вы» (you): «Вы позабыли, кто я?» (Have you forgot me? III.4.). И сразу же, испугавшись Гамлета, Гертруда переходит на «ты»: «Что хочешь ты?» (What wilt thou do?). Гертруда переходит с Гамлетом на «ты» после убийства им Полония: «Боже, что ты сделал?» (O me, what hast thou done?). Затем, полагая что Гамлет безумен: «Горе, он безумен!» (Alas, he's mad), поскольку он видит Призрака, которого не видит она, королева вновь обращается к сыну на «вы»: «Ах, что с вами?» (Alas, how it's with you?). Разоблачая грех матери, Гамлет призывает ее к раскаянию. И она вновь переходит на «ты»: «Ты рассек мне сердце» (thou hast cleft my heart in twain). В итоге Гертруда —

актриса в «интерпьеесе» *автора-драматурга* Клавдия, переходит на сторону *автора-драматурга* Гамлета, соглашаясь играть в его «театре».

Пантомима, в которой Офелия увидела отражение событий своей *прошлой жизни* — измену возлюбленному, Гамлету, отражает и ее *будущую судьбу*: она изменяет любимому брату, Лаэрту, кончая жизнь самоубийством.

Наконец, сцена отравления короля в «Мышеловке» отражает не только *прошлое преступление* Клавдия (убийство старого Гамлета), но и, как мы уже отмечали, оказывается предвестием его *будущего наказания* — мести племянника за убийство отца. Герои обретают «двойное отражение» в результате совмещения нескольких художественных реальностей в театральной игре.

§ 5. Пролог

В театральном зеркале «Мышеловки» Гамлет, как и другие персонажи, тоже обретает свое отражение — мстителя и убийцы. Ведь он выступает не только в роли автора-драматурга и режиссера-постановщика, но и в роли зрителя собственного спектакля. А как зритель, по закону шекспировской драмы, он, естественно, тоже должен иметь в «Мышеловке» своего театрального «двойника». Если Офелия вопрошает о пантомиме, Гертруда недоверчива к уверениям Актера-королевы, а Клавдий встает после комментария Гамлета к сцене отравления, то сам Гамлет реагирует на пролог. Гамлета поражает краткость пролога, который актер-Пролог исполняет после пантомимы:

Prologue

*For us and for our tragedy,
Here stooping to your clemency, 96
We beg your hearing patiently.*

(III.2.95–97)

Hamlet

Is this a prologue, or the posy of a ring?
(III.2.98)

Пролог

«Пред нашим представлением
Мы просим со смирением
Нас подарить терпением».

(Уходит.)

Гамлет

Что это: пролог или стихи для перстня?

Пролог столь краток, что кажется, будто в нем вообще нет никакого содержания, кроме традиционного приглашения посмотреть пьесу. Но такова поэтика театральности Шекспира, что все бессмыслицы у него, как и «безумие» его главного героя Гамлета, по меткому замечанию Полония, имеют свой «метод» (*method*). С точки зрения драматической конструкции Пролог и есть то зеркало, в котором отражена судьба самого Гамлета. Обратим внимание на последние слова в каждой строке пролога: «трагедия, милосердие, терпение» (*tragedy, clemency, patiently*). В этих словах символически обозначены этапы жизни Гамлета. Трагедия, связанная со смертью отца. Милосердие, проявленное им по отношению к матери. Терпение — к невзгодам, посланным судьбой. В прологе заключена формула трагического пути героя.

Трагедия кончается тем, что Горацио собирается рассказать о трагедии Гамлета.

Horatio

And let me speak to the yet unknowing world 328
How these things came about: so shall you hear
Of carnal, bloody, and unnatural acts,
Of accidental judgments, casual slaughters;
Of deaths put on by cunning and forc'd cause, 332
And, in this upshot, purposes mistook

Fall'n on the inventors' heads; all this can I
Truly deliver.

(V.2.328–335)

Горацио

И я скажу незнающему свету,
Как все произошло; то будет повесть
Бесчеловечных и кровавых дел,
Случайных кар, негаданных убийств,
Смертей, в нужде подстроенных лукавством,
И, наконец, коварных козней, павших
На головы зачинщиков. Все это
Я изложу вам.

Слова Горацио есть, по существу, *пролог*, экспозиция к новому спектаклю, но данная не в начале пьесы, а в финале. Конец трагедии возвращает нас к ее началу. Трагедия Гамлета становится прологом к исторической драме Нового времени.

§ 6. Homo scribens

Гамлет видит мир глазами художника: драматурга, режиссера, актера. Как драматург он сочиняет спектакль, дописывает монолог, переписывает чужие тексты. Как режиссер он учит актеров играть, репетирует пьесу. Как актер он исполняет разные роли: убийцы, мстителя, влюбленного, хора, пилигрима, призрака, дуэлянта, мнимого сумасшедшего. Гамлет способен сыграть кого угодно, любую роль, он может надеть любую маску. Театр Гамлета — это театр одного актера. Все, к чему прикасается Гамлет, обретает театральную сущность и метафорический смысл. Могильщики выбрасывают черепа (V.1), и Гамлет тут же *пишет сценарий*, давая этим черепам разные роли: *роль Каина* — «того, что совершил первое убийство» (that did the first murder); *роль политика* — «человека, который готов был провести самого Господа Бога» (one that would circumvent

God); *роль придворного*, «который говорил: “Доброе утро, дражайший государь мой! Как вы себя чувствуете, всемиловистейший государь мой?”» (which could say, «Good morrow, sweet lord. How dost thou, sweet lord?»); *роль законооведа* — «где теперь его крючки и каверзы, его казусы, его кляузы и тонкости?» (Where be his quiddities now, his quillets, his cases, his tenures, and his tricks?); *роль скупщика земель* — «со всякими закладными, обязательствами, купчими» (with his statutes, his recognizances, his fines, his double vouchers, his recoveries).

Как *режиссер* Гамлет *репетирует* воображаемую сцену с черепом бедного Йорика: «Ступай теперь в комнату к какой-нибудь даме и скажи ей, что, хотя бы она нарисовалась на целый дюйм, она все равно кончит таким лицом; посмеши ее этим» (Now get you to my lady's chamber and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come. Make her laugh at that). Гамлет с черепами — это кукловод с куклами. В его руках эти куклы оживают, начиная играть те же роли, что и персонажи самой трагедии. Роль Каина-братоубийцы принадлежит Клавдию, роль политика — Полонию, а роль бедного Йорика — самому Гамлету: он тоже советовал Офелии «не делать себе другое лицо». *Список ролей*, которые Гамлет раздает своим *воображаемым актерам* — черепа-куклам, совпадает со *списком ролей* действующих лиц пьесы.

Как истинный *художник* Гамлет по ходу действия *пишет театральные портреты* других персонажей трагедии. Например, по словам Офелии, он «рисует» ее воображаемый портрет:

Ophelia

He falls to such perusal of my face
As he would draw it.

(II.1.99–103)

Офелия

Стал пристально смотреть в лицо мне, словно
Его рисуя.

Гамлет рисует и *словесный портрет* Полония. На вопрос Полония: «Что вы читаете, принц?» Гамлет отвечает знаменитой фразой «Слова, слова, слова». А после вопроса Полония: «Что говорится в том, что вы читаете?» Гамлет как *художник слова* дает Полонию насладиться своим реалистическим изображением, сообщая ему: «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 и что у них полнейшее отсутствие ума и крайне слабые поджилки; всему этому, сударь мой, я хоть и верю весьма могуче и властно, однако же считаю непристойностью взять это и *написать* (курсив мой. — *В.П.*).» (that old men have gray beards, that their faces are wrinkled, their eyes purging thick amber and plumtree gum, and that they have a plentiful lack of wit, together with most weak hams. All of which, sir, though I most powerfully and potently believe, yet I hold it not honestly to have it thus set down. II.2.196–199). Здесь Гамлет надевает *маску автора* книги другого автора, сочиняя театральное добавление к уже существующему тексту. Гамлет *пишет* портрет Полония, иронически замечая при этом, что «считает непристойностью взять это и написать». Вдохновленный живописными изображениями своего отца, старого Гамлета, и короля-злодея Клавдия, Гамлет *пишет их словесные портреты* в сцене в комнате Гертруды.

Гамлет пишет и свой театральный портрет, сравнивая себя то с *трагическим актером в роли Энея*, то с *театральным реквизитом — флейтой*, то с *фигурой из театра теней — облаком*. Перед зрителем предстает целая галерея *автопортретов* принца Датского.

Гамлет не только «*homo ludens*», то есть «человек играющий», но и «*homo scribens*», «человек пишущий», поскольку, что бы он ни делал, что бы ни говорил, он всегда остается сочинителем.

§ 7. Театр Офелии

Обратимся к сцене, где Офелия, обезумевшая после убийства Гамлетом своего отца Полония, раздает цветы — «Для вас... для вас...» (for you... for you... IV.5.173–183).

С точки зрения поэтики театральности, Офелия копирует здесь роль Гамлета как *автора-драматурга и режиссера-постановщика*, сочиняя и разыгрывая свою собственную пьесу: театр цветов для **трех персонажей-зрителей** — Лаэрта, Клавдия и Гертруды. Как и «Мышеловка» Гамлета, состоящая из **трех актов** и предназначенная для трех персонажей — Офелии, Гертруды и Клавдия, постановка Офелии также условно распадается на **три акта**. В отличие от *четырёхмерной* модели театральных зеркал Гамлета, способных отражать *как прошлое, так и будущее* (введение образа зеркала, лишней мерности в объект изображения позволяет компенсировать функцию времени), театральное зеркало Офелии *двумерно*, эмблематично. Каждый цветок в ее театральном представлении становится эмблемой, символом, связанным с образом и сюжетной линией того персонажа, которому этот цветок достается от Офелии. **Первый акт** представления Офелии предназначен для Лаэрта:

Орф. There's rosemary, that's for remembrance — pray you, love, remember. And there's pansies, that's for thoughts (173–175).

Офелия. Вот розмарин, это для воспоминания; прошу вас, милый, помните; а вот троицын цвет, это для дум.

Розмарин (rosemary), согласно народному поверию, укрепляет память и, как отмечает Гарольд Дженкинс, «ассоциировался с похоронами и памятью о мертвых» (Jenkins 2000)⁹. Офелия дает Лаэрту розмарин и буквально повторяет слова Призрака, призывающего Гамлета отомстить за свое убийство: «помни обо мне» (remember me). В этом смысле по отношению к Лаэрту как будущему мстителю за смерть отца — Полония — Офелия играет ту же роль, что и Призрак по отношению к Гамлету, как будущему мстителю за смерть своего отца — старого Гам-

лета. Лаэрту достается и «троицын цвет» (в пер. М. Лозинского) или «анютины глазки» (pansies). Этот цветок символизирует тему «мысли» (от фр. *pensee*) — о смерти отца.

Кому достаются остальные цветы? Во **втором акте** своего представления Офелия продолжает: «Вот укроп для вас и голубки» (There's fennel for you, and columbines). «Укроп», или точнее — «сладкий укроп» (fennel), традиционно ассоциируется с лестью, причем с «женской лестью» (Jenkins 2000)¹⁰, а «водосбор» (columbine) — «голубки» в переводе М. Лозинского — символизирует любовную измену (Морозов 1954)¹¹, (Jenkins 2000)¹². Темы «женской лести» и «любовной измены» связаны в пьесе с Гертрудой. Именно ей и достаются «сладкий укроп» и «водосбор».

В **третьем акте** представления, предназначенном для Клавдия, в букете Офелии остаются «рута» (rue) и «маргаритка» (daisy): «Вот рута для вас» (There's rue for you). Омоним «rue» означает не только «сожаление», но и «раскаяние». Вспомним, что Клавдий не в состоянии молиться и раскаяться в совершенном преступлении (III.3). Рута связана с темой «покаяния», и очевидно, Офелия предназначает это цветок Клавдию. Офелия продолжает: «Вот маргаритка» (There's a daisy). «Маргаритка» (daisy) — это традиционный символ любви. По мнению некоторых комментаторов (Jenkins 2000)¹³, Офелия оставляет маргаритку для себя. Однако Гарольд Дженкинс полагает, что «маргаритка», скорее всего, также достается Клавдию. И тогда сцена приобретает симметричное построение: по два цветка каждому персонажу (Jenkins 2000)¹⁴.

Обратим внимание на упоминание о последнем цветке в букете Офелии: «Я бы вам дала фиалок, но они все увяли, когда умер мой отец» (I would give you some violets, but they withered all when my father died). «Фиалки» (violets) — цветы любви — завяли (withered). Офелия оставляет фиалки себе. Лаэрт сравнивает недолговечную (not lasting) любовь Гамлета к Офелии с «фиалкой»: «Цветок фиалки на заре весны» (A violet in the youth of primary nature. I.3.7). Фиалка в букете Офелии — символ краткой любви в жизни Офелии, так же как краткий

Пролог в «Мышеловке» Гамлета — символ короткой жизни самого Гамлета.

Каждый цветок Офелии оказывается метафорическим зеркалом судьбы того персонажа, которому этот цветок достается. Скорее всего, пластически Офелия разыгрывает жестовое действие и раздает воображаемые цветы, поскольку в феврале, когда происходит эта сцена, — «заутра Валентинов день» (14 февраля) — упоминаемые ею цветы уже не росли. Разыгрывая сцену с цветами, Офелия, одновременно *автор-драматург и актриса*, как и Гамлет (*автор-драматург и актер*) в «Мышеловке», выступает в *роли хора*, объясняющего значение каждого цветка. В роли «хора» Офелия структурно повторяет роль «хора», сыгранную Гамлетом в «Мышеловке».

§ 8. Война театров

Анна Райтер назвала «Гамлета» пьесой, в которой «доминирует идея игры» (Righter 1964)¹⁵. «Каждый главный персонаж в трагедии играет *роль актера*, а каждый большой эпизод — есть *игра*», — пишет Мейнард Мэк (Mask 1952)¹⁶. Лайонель Абель развивает эту мысль: «Каждый значимый персонаж действует в тот или иной момент как *драматург*, навязывающий некоторое положение или точку зрения другому персонажу» (Abel 1963)¹⁷. В работе У. Санфорд «Театр как метафора в “Гамлете”» говорится: «Внешнее действие “Гамлета” разворачивается как последовательность столкновений между персонажами, представленных в форме театральных сцен, поставленных самими персонажами пьесы, играющими роли *драматургов* и *режиссеров*. Персонажи из лагеря Клавдия и из лагеря Гамлета организуют эти столкновения, манипулируют друг другом с целью вызвать определенную реакцию своих противников... Эта структурная модель чередующихся режиссерских построений тематически связана с попыткой обнаружить тайну, скрытую вину или некое знание» (Sanford 1967)¹⁸.

Гамлет и Клавдий предстают перед зрителем и читателем не только как соперники, вступающие в нравственный и политический конфликт, но и как два *автора-драматурга* с противоположными взглядами на театральное искусство. Возникает «драма как действие, как борьба, как развитие конфликта» (Волькенштейн 1969)¹⁹, как своеобразная война театров. «Спектаклю в спектакле» или «интерпьесе», созданной одним из *авторов-драматургов*, всегда противопоставлено ответное театральное построение («интерпьеса») *другого автора-драматурга*. Сочиняя и ставя друг для друга спектакли, Гамлет и Клавдий играют роли авторов-драматургов, режиссеров, актеров и зрителей внутри самой пьесы. Каждая такая «интерпьеса» имеет целью завлечь соперника в театральную «мышеловку».

Посмотрим на действия главных антагонистов пьесы, Гамлета и Клавдия, не с точки зрения их противостояния как *мстителя* и *убийцы* в текстовой плоскости сюжета трагедии мести, а как на столкновение двух *авторов-драматургов* и *режиссеров-постановщиков*, представленных в текстовой плоскости метатеатральности.

§ 9. Театр Клавдия: марионетки против импровизатора

В ответ на «Мышеловку» Гамлета, состоящую из **трех актов** (пантомима, диалог Актера-короля с Актером-королевой и монолог Луциана), *автор-драматург* и *режиссер-постановщик* Клавдий ставит свой «спектакль в спектакле». Представление Клавдия, как и представление Гамлета, разделено на **три акта**. **Первый акт** состоит из двух сцен с участием актеров Полония, Офелии и Гертруды, во **втором акте** заняты актеры Гильденстерн и Розенкранц, и наконец, в **третьем акте** главную роль в постановке Клавдием сцены дуэли играет актер Лаэрт.

В **первом акте** своего представления *автор-драматург* и *режиссер-постановщик* Клавдий привлекает *актера* Полония с целью «дознаться» о причинах странного поведения Гамлета. На вопрос короля: «Как же нам до-

знаться?» (How may we try it further? II.2.159) — Полоний, беря на себя обязанности *помощника режиссера* и *соавтора*, предлагает Клавдию сценарий, в котором на главную роль *шпиона* выдвигает свою дочь Офелию, а себе и королю отводит роль *невидимых зрителей*, соглядатаев:

Polonius

You know sometimes he walks four hours together 172
Here in the lobby.

Queen

So he does indeed.

Polonius

At such a time I'll loose my daughter to him;
Be you and I behind an arras then; 176
Mark the encounter; if he love her not,
And be not from his reason fallen thereon,
Let me be no assistant for a state,
But keep a farm, and carters.

(II.2.172–180)

Полоний

Вы знаете, он иногда часами
Гуляет здесь по галерее.

Королева

Да.

Полоний

В такой вот час к нему я вышлю дочь;
Мы с вами станем за ковром; посмотрим
Их встречу; если он ее не любит
И не от этого сошел с ума,
То место мне не при делах правленья,
А у телег, на мызе.

Далее Полоний в *роли режиссера* репетирует с дочерью:

Polonius

Ophelia, walk you here. Gracious, so please you,
We will bestow ourselves. [*To OPHELIA.*]

Read on this book; 52

That show of such an exercise may colour
Your loneliness. We are oft to blame in this,
'Tis too much prov'd, that with devotion's visage
And pious action we do sugar o'er 56
The devil himself.

(III.1.50–57)

Полоний

Ты здесь гуляй, Офелия. — Пресветлый,
Мы скроемся.

(Офелии)

Читай по этой книге,
Дабы таким занятием прикрасить
Уединенье. В этом все мы грешны, —
Доказано, что набожным лицом
И постным видом мы и черта можем
Обсахарить.

Слова «гуляй», «читай» (*walk, read*) есть не что иное, как сценические ремарки, вмонированные в основной текст пьесы (метатекст в тексте). Здесь Полоний выступает в *роли автора-драматурга* и сочиняет *текстовый сценарий пантомимы*, которую Офелия должна разыграть перед Гамлетом. Полоний по-отечески наставляет дочь-актрису, как «набожным лицом» (*devotion's visage*) и «постным видом» (*pious action*) скрыть ложь под видом правды.

Ложь в обличье правды становится театральным кредо *автора-драматурга* Клавдия и его *соавтора* Полония. В задуманном ими спектакле Полоний и король играют *роль незримых зрителей*, «видящих невидимое», подсматривающих и подслушивающих разговор Гамлета с Офелией «из-за ковра». В сцене разговора Полония с Гамлетом (II.2) принц выступает в *роли мнимого сумасшедшего* и, называя

собеседника «торговцем рыбой» (fishmonger), делает вид, будто не узнает его. Между тем Гамлет, разыгрывающий мнимое сумасшествие, на самом деле вкладывает глубокий реальный смысл во внешнюю бессмыслицу. В этой сцене сталкиваются две «интерпьесы». Одну Полоний ставит для Гамлета, а другую — Гамлет для Полония. Гамлет разгадывает театральный замысел *автора-соперника* и, *импровизируя* внутри предложенного ему Полонием сценария, заставляет того поверить в свое безумие.

Здесь мы снова наблюдаем раздвоение роли Гамлета. Из невольного *актера-марионетки* в спектакле Полония он превращается в сознательного *автора-драматурга* и *режиссера-постановщика* этой сцены, заставляя Полония невольно играть *роль актера-марионетки* по своему сценарию. Полоний не осознает, что невольно начинает играть *роль актера-марионетки* в пьесе Гамлета. По авторскому замыслу Гамлета Полоний должен убедить Клавдия и Гертруду, что причина его «безумия» кроется в несчастной любви к Офелии. Но Полоний ошибочно полагает, что ему удалось заставить Гамлета играть по своему сценарию. Полонию кажется, что Гамлет и вправду обезумел от любви. Тем самым происходит раздвоение роли Полония. Из *автора-драматурга* и *режиссера-постановщика* он превращается в *актера-марионетку*, в некотором смысле — в персонажа кукольного театра в спектакле Гамлета.

Происходящую инверсию ролей можно представить формулой: А (Полоний как автор-драматург и режиссер-постановщик) выступает перед В (Гамлетом-актером) в роли С (обычного человека). В (Гамлет-актер) начинает выступать перед А (Полонием-режиссером) в роли А (режиссера). А (Полоний-режиссер) превращается в В (актера). В (Гамлет-актер) превращается в А (режиссера).

Раздвоение и инверсия ролей происходят при драматическом столкновении одного текста сценария с текстом другого сценария в результате импровизации, то есть когда персонаж (Гамлет) неожиданно выходит за рамки предписанной ему в чужом (созданном другим персонажем) сценарии роли.

Поэтика образа у Шекспира строится на том, что персонаж кроме основной роли (текст) выступает в метароли (метатекст). Роль и метароль соединены в тексте игровым действием «А выступает в роли В». Конфликтное взаимодействие персонажей происходит в результате столкновения основной роли персонажа (текста) с метаролью (метатекстом) другого персонажа. Это взаимодействие приводит, с одной стороны, к обмену предикатами — то есть к инверсии ролей, с другой стороны — персонажи приобретают общий предикат, то есть происходит удвоение ролей (двойничество по определенному признаку) при сохранении изначальной противоположности (оппозиции) персонажей.

Конфликтное столкновение «текстовых плоскостей», «видов письма» или «текстов-ролей» (основной роли с метаролью) происходит и внутри образа одного персонажа. Роль Гамлета как *художника* (автора-драматурга) вступает в столкновение с ролью Гамлета как *мстителя*. Трагедийность образа Гамлета с этой точки зрения заключена в том, что он направляет свой художественный гений не на создание воображаемой реальности (театра), а на преобразование реальности мира (месть за смерть отца).

По мнению Росса (Ross 1940)²⁰, Гамлет «сценически воплощает образы всех других своих партнеров по пьесе». В работе Горфейна предлагается интерпретация образа у Шекспира с точки зрения «карнавализации» в терминах М. Бахтина: «“Гамлет” — это самая смеховая и метатеатральная трагедия. Карнавальность в “Гамлете” связана с тем, что вертикальное движение трагической формы соединяется с горизонтальным континуумом карнавала, что создает “двойное видение”» (Gorfain 1991)²¹.

Актер-импровизатор Гамлет разгадывает театральный замысел не только *авторов-драматургов* Клавдия и Полония, но и замысел Офелии, *актрисы* в их пьесе. Офелии не удастся скрыть от Гамлета коварный замысел спектакля-ловушки. Не только Полония, но и Офелию Гамлет заставляет поверить в реальность своего сумасшествия. «О, что за гордый ум сражен!» (O, what a noble mind is here o'erthrown! II.1) — восклицает Офелия, видящая лишь

«видимость», театральную игру Гамлета, принимая ее за действительность. Здесь снова происходит инверсия ролей: из сознательной *актрисы* в театре Клавдия и Полония Офелия становится невольной *актрисой-марионеткой* в театре Гамлета.

Первый акт спектакля Клавдия против Гамлета, начавшийся при участии Полония и Офелии, заканчивается в сцене разговора Гамлета с Гертрудой в комнате королевы. Здесь уже Полоний не только играет *роль автора-драматурга и режиссера-постановщика*, но и выступает как *актер*. В роли *незримого зрителя*, «соглядатая» он намерен, скрывшись за ковром, подслушать разговор матери с сыном. Полоний излагает свой режиссерский замысел драматургу Клавдию:

Polonius

My lord, he's going to his mother's closet: 32
Behind the arras I'll convey myself
To hear the process; I'll warrant she'll tax him home;
And, as you said, and wisely was it said,
'Tis meet that some more audience than a mother, 36
Since nature makes them partial, should o'er-hear
The speech of vantage.

(III.3.32–38)

Полоний

Мой государь, он к матери пошел;
Я спрячусь за ковром, чтоб слышать все;
Ручаюсь вам, она его приструнит;
Как вы сказали — и сказали мудро, —
Желательно, чтоб кто-нибудь другой,
Не только мать — природа в них пристрастна, —
Внимал ему.

В буквальном переводе последние строки звучат так: «желательно, чтоб больше зрителей (*some more audience*), а не только мать... слышали его монолог (*speech*)». В своих театральных постановках *драматург* Клавдий использует прием «подглядывания», «слежки» за Гамлетом — своим

приемным сыном. Тот же прием применяет и *драматург* Полоний, сочиняя сценарий слежки за своим *родным сыном* — Лаэртом. Как *режиссер* Полоний наставляет своего слугу Рейнальдо, предлагая ему *роль шпиона-соглядатая*:

Polonius

You shall do marvellous wisely, good Reynaldo,
Before you visit him, to make inquire
Of his behavior.

(II.1.3–7)

Полоний

Ты поступишь мудро,
Рейнальдо, ежели до встречи с ним
Поразузнаешь, как себя ведет он.

Отношения *автора-драматурга* Призрака и *актера* Гамлета структурно удваиваются в отношениях *автора-драматурга* Клавдия и *актера* Полония. Но Полоний не просто становится *актером*, играющим в пьесе Клавдия *роль соглядатая*, шпионящего за Гамлетом, но и сам становится *автором-драматургом* пьесы, в которой *роль соглядатая*, шпионящего за его сыном Лаэртом, он отводит Рейнальдо (II, 1). Роль Полония, обозначенная как *роль канцлера* в пьесе драматурга Шекспира, *раздваивается* внутри пьесы на *роль актера* в пьесе *драматурга* Клавдия и на *роль автора* собственной побочной пьесы.

Полоний в роли *драматурга и режиссера* копирует как действия *драматурга и режиссера* Гамлета, собирающего зрителей для «прослушивания монолога», так и слова последнего *драматурга и режиссера* в трагедии — молодого Фортинбраса, дающего «режиссерские наставления» в финале:

Fortinbras

Let us haste to hear it,
And call the noblest to the audience.
For me, with sorrow I embrace my fortune.
I have some rights of memory in this kingdom,

Which now to claim my vantage doth invite me.
(V.2.391–395)

Фортинбрас

Поспешим услышать
И созовем знатнейших на собрание.
А я, скорбя, свое приемлю счастье;
На это царство мне даны права,
И заявить их мне велит мой жребий.

Главную роль в спектакле *драматурга* Клавдия *режиссер* Полоний предлагает *актрисе* Гертруде. Местом действия он выбирает ее покои (closet). Ковер, за которым намерен спрятаться Полоний, дабы тайно подслушать разговор Гертруды с Гамлетом, назван в тексте «the arras». В театре эпохи Шекспира это слово обозначало специальный занавес, кулису, отделявшую основную сцену от задней. Свои закулисные театральные игры Полоний в буквальном смысле ведет в закулистье, в задней части сцены.

И говорит Полоний с Гертрудой так, как говорит с актрисой *режиссер*, репетирующий предстоящий спектакль.

Polonius

He will come straight. Look you lay home to him;
Tell him his pranks have been too broad to bear with, 4
And that your Grace hath screen'd and stood
between
Much heat and him. I'll silence me e'en here.
Pray you, be round with him.

Hamlet [Within.]

Mother, mother, mother! 8

(III.4.3–8)

Полоний

Сейчас придет он. Будьте с ним построже;
Скажите, что он слишком дерзко шутит,

Что вы его спасли, став между ним
И грозным гневом. Я укроюсь тут.
Прошу вас, будьте круты.

Гамлет

Мать, мать, мать!

Здесь *режиссер* Полоний, репетирующий с Гетрудой предстоящую сцену, копирует действия *режиссера* Гамлета, репетирующего предстоящий спектакль с актером из труппы приезжих трагиков. Однако *актриса* королева выходит за рамки роли, предписанной ей в сценарии *драматурга* Клавдия и его помощника Полония, тоже берущего на себя роль драматурга.

Клавдия, *зрителя* «Мышеловки», испугало собственное изображение в театральном зеркале *драматурга* Гамлета. Королеву, *зрителя* в спектакле *драматурга* Гамлета, тоже пугает зеркало (glass), поставленное им перед ней. В этом зеркале Гамлет, снова в *роли хора-комментатора*, показывает матери ее истинное лицо:

Hamlet

Come, come, and sit you down; you shall not budge; 24
You go not, till I set you up a glass
Where you may see the inmost part of you.
(III.4.24–26)

Гамлет

Нет, сядьте; вы отсюда не уйдете,
Пока я в зеркале не покажу вам
Все сокровеннейшее, что в вас есть.

Увидев в этом зеркале свои грехи, Гертруда вскрикивает и *прерывает* спектакль:

Queen

What wilt thou do? thou wilt not murder me?
Help, help, ho!
(III.4.27–28)

Королева

Что хочешь ты? Меня убить ты хочешь?
О, помогите!

Точно так же и Клавдий *прерывает* «Мышеловку» Гамлета, увидев в *зеркале* (mirror) театра изображение (image) убийства короля его (своим) племянником, а значит — свою будущую смерть от руки племянника Гамлета.

Шекспир удваивает театральную условность не только с помощью метафоры зеркала, но и используя прием отступления: он *прерывает* действие, чтобы потом продолжить его с того же момента, на котором оно было прервано. Развитие действия через *ритмически организованную систему отступлений* играет важнейшую роль в драматургии Шекспира. Сцена неожиданно прерывается посторонним ходом, внешне не связанным с действием. Призрак *прерывает* разговор дозорных. Полоний *дважды прерывает* чтение монолога Первым актером. Разговор Гамлета и Гертруды тоже *прерывается дважды*. Сначала Полонием, потом Призраком. В обоих случаях *действие прерывается*, когда Гамлет ведет себя слишком агрессивно по отношению к матери и ей кажется, что она находится в опасности. *Прерывается* и сцена поединка между Гамлетом и Лаэртом в последнем акте — сначала королем: «Разнять! Они забылись» (Part them; they are incensed. V.2.306), когда противники меняются рапирами и Лаэрту грозит опасность погибнуть от отравленного оружия, предназначенного для Гамлета. Затем действие *прерывается* Гертрудой. Она умирает, выпивая отравленное вино, предназначенное для Гамлета, и предупреждает сына об опасности: «О Гамлет мой, питье! Я отравилась» (O my dear Hamlet! The drink, the drink! I am poison'd. V.2.315–316). Сцене финального поединка предшествует сцена схватки между Гамлетом и Лаэртом у могилы Офелии (V.1). Эта сцена тоже *прерывается дважды*. Сначала королем и той же его репликой: «Разнять их!» (Part them!), а потом королевой: «Гамлет, Гамлет!» (Hamlet, Hamlet!). *Дважды прерывается* и «Мышеловка». Сначала репликой Офелии

«Король встает!» (The king rises. III.2.259), потом Полонием «Прекратите игру!» (Give o'er the play! III.2.262) — в момент опасности для Клавдия.

Действие последовательно прерывается *дважды* двумя персонажами в случае опасности. Шекспир делает *отступление*, после чего действие продолжается дальше. Отступления, связанные с прерыванием действия, образуют вторую, скрытую художественную реальность в развитии сюжета. В определенном смысле вся трагедия «Гамлет» — это одно большое *отступление*, отделяющее намерение Гамлета отомстить за убийство отца от исполнения этого намерения. Прерывание действия, удваивающее художественную реальность, связано с *образом зеркала*, которое становится знаком инверсии ролей. Театральное зеркало представляет текст в другом изображении (интерпретации), превращая этот текст в метатекст.

Итак, Гертруда *прерывает* действие и зовет на помощь. Вслед за ней Полоний кричит из-за ковра: «Эй, люди! Помогите, помогите!» (What ho! Help! III.4.22) и выдает свое присутствие. Гамлет со словами: «Что? Крыса?..» (How now? A rat!.. III.4.23) обнажает шпагу и, произнося фразу: «Ставлю золотой, — мертва!» (Dead for a ducat, dead!), пронзает ею прячущегося за ковром Полония, ошибочно принимая его за короля.

На студенческой сцене *актер* Полоний играл *роль Цезаря*, убитого Брутом. Сыгранная Полонием в университетском театре смерть Цезаря оказывается предвестием его собственной смерти. Его *роль императора (короля)* в театре трансформируется в *роль жертвы* в сценарии его реальной жизни. Гамлет убивает «фальшивого короля», приняв его за настоящего.

Первый акт спектакля, сочиненного *автором-драматургом* Клавдием и поставленного *режиссером* Полонием, завершается фарсом, инверсией первоначального замысла. Вместо короля погибает «жалкий, суетливый шут» (wretched, rash, intruding fool. III.4.1). Спектакль короля проваливается в результате прерывания действия *импровизацией* актеров — из-за того, что *актеры* (Гамлет и Гертруда) отходят от текста написанного для них сценария и

неожиданно исполняют собственный текст. Происходит наложение текста одного сценария на текст другого сценария. *Импровизация* внутри текста сценария на сцене приводит к гибели персонажа (Полония) в жизни. В «мышеловку», поставленную Полонием для Гамлета, попадает сам Полоний. На импровизацию, как на одну из главных особенностей действий Гамлета, обратил внимание Иннокентий Анненский: «Гамлет — актер, но на свой лад, *актер-импровизатор*» (Анненский 1979)²². Об импровизации как об одном из способов синкретизации текстов разных уровней говорит Гольдман: «Действие, сценарий и актер оказываются в неразрывной связи... «сценарность» и «импровизация» соединяются на сцене» (Goldman 1992)²³.

Во **втором акте** своего спектакля против Гамлета *автор-драматург* Клавдий занимает в качестве *актеров* бывших студенческих друзей принца, Розенкранца и Гильденстерна. Клавдий предлагает им следующий театральный сценарий: *играть самих себя*, то есть близких друзей юности, они должны дознаться, в чем причина «преображения» или, в буквальном смысле, «превращения» (transformation) Гамлета. Гамлет разгадывает замысел Клавдия, и ему удается скрыть от Розенкранца и Гильденстерна свою тайну, о чем последний и сообщает королю:

Giuldenstern

Nor do we find him forward to be sounded,
But, with a crafty madness, keeps aloof,
Then we would bring him on to some confession.
(III.1.9–11)

Гильденстерн

Расспрашивать себя он не дает
И с хитростью безумства ускользает,
Чуть мы хотим склонить его к признанью
О нем самом.

Спектакль «Мышеловка» убеждает Клавдия, что Гамлету известно о его преступлении и что ему, королю, гро-

зит опасность от племянника. Король принимает решение покончить с принцем и отправляет его в Англию в сопровождении Розенкранца и Гильденстерна. Им он доверяет «послание» (commission) — по существу, театральный сценарий, согласно которому по прибытии в Англию принц должен быть казнен.

King

I like him not, nor stands it safe with us
To let his madness range. Therefore prepare you; 4
I your commission will forthwith dispatch,
And he to England shall along with you.
The terms of our estate may not endure
Hazard so dangerous as doth hourly grow 8
Out of his lunacies.

(III.3.3–9)

Король

Он ненавистен мне, да и нельзя
Давать простор безумству. Приготовьтесь;
Я вас снабжу немедля полномочьем,
И вместе с вами он отбудет в Англию;
Наш сан не может потерпеть соседство
Опасности, которую всечасно
Грозит нам бред его.

Драматургический замысел Клавдия снова проваливается. Вместо того чтобы играть *роль марионетки* в пьесе короля, Гамлет *импровизирует* и в буквальном смысле *переписывает* сценарий Клавдия. Гамлет *пишет текст* «нового послания» (new commission) таким образом, что казнен будет уже не он, а *другие актеры* в пьесе короля — Гильденстерн и Розенкранц. В результате совмещения разных художественных реальностей, воплощенных в двух текстах (письме Клавдия и переписанном заново письме Гамлета), возникает трагическая ситуация. Гильденстерн и Розенкранц неожиданно из *сознательных актеров* в пьесе короля становятся ничего не подозревающими *марионетками* в «чужом» тексте — в письме-сценарии, написан-

ном Гамлетом. Ловушка для Гамлета оборачивается ловушкой для ее авторов.

Hamlet

There's letters seal'd; and my two schoolfellows, 224
Whom I will trust as I will adders fang'd,
They bear the mandate; they must sweep my way,
And marshal me to knavery. Let it work,
For 'tis the sport to have the enginer 228
Hoist with his own petar: and it shall go hard
But I will delve one yard below their mines,
And blow them at the moon. O! 'tis most sweet,
When in one line two crafts directly meet.
(III.4.224—232)

Гамлет

Готовят письма; два моих собрата,
Которым я, как двум гадюкам, верю,
Везут приказ; они должны расчистить
Дорогу к западне. Ну что ж, пускай;
В том и забава, чтобы землекопа
Взорвать его же миной; плохо будет,
Коль я не вруюсь глубже их аршином,
Чтоб их пустить к луне; есть прелесть в том,
Когда две хитрости столкнутся лбом!

Гильденстерн и Розенкранц гибнут. Их казнят по театральному «сценарию» Гамлета. *Переписывая текст* послания Клавдия, Гамлет, по существу, делает *добавление* в несколько строк к пьесе короля, так же как он ранее сделал *добавление* в «дюжину или шестнадцать строк» к старой итальянской пьесе «Убийство Гонзаго». Гамлет говорит о столкновении «двух замыслов» — «two crafts» в «одной строке» — «in one line», используя то же самое слово «строка», как и в сцене с актерами, где он говорит о «дюжине или шестнадцати строках». Как и в «Убийстве Гонзаго», Гамлет снова выступает в роли драматурга и сочинителя, переписывая текст готовой пьесы, написанной королем, и создавая свою собственную пьесу.

С другим, прямо противоположным первоначальному, смыслом.

Hamlet

Being thus be-netted round with villanies, —
Ere I could make a prologue to my brains
They had begun the play, — I sat me down,
Devis'd a new commission, wrote it fair; 36
I once did hold it, as our statists do,
A baseness to write fair, and labour'd much
How to forget that learning; but, sir, now
It did me yeoman's service. Wilt thou know 40
The effect of what I wrote?

Гамлет

Итак, кругом опутан негодяйством, —
Мой ум не сочинил еще пролога,
Как приступил к игре, — я сел, составил
Другой приказ; переписал красиво;
Когда-то я считал, как наша знать,
Стыдом писать красиво и старался
Забывать искусство это; но теперь
Оно мне удружило. Хочешь знать,
Что написал я?

Американский исследователь Гольдман отмечает, что процесс *переписывания* Гамлетом готовых текстов представляет собой «вторжение в текст, что свидетельствует о нестабильности самого текста пьесы» (Goldman 1992)²⁴. Переписывая пьесу Клавдия, то есть его послание с приказом казнить принца, Гамлет думает о *прологе* (prologue). А переписывая пьесу «Убийство Гонзаго», он задумывает дописать *монолог*.

Заключительный, **третий акт** спектакля Клавдия представляет сцену поединка между Гамлетом и Лаэртом. *Роль мстящего сына* в ней по сценарию *автора-драматурга* Клавдия отведена *актеру* Лаэрту. Согласно театральному замыслу короля Гамлет — *убийца отца* Лаэрта — Полония должен быть убит его сыном — Лаэртом.

King

Let's further think of this;
Weigh what convenience both of time and means 164
May fit us to our shape. If this should fail,
And that our drift look through our bad
performance
'Twere better not assay'd; therefore this project
Should have a back or second, that might hold, 168
If this should blast in proof. Soft! let me see;
(IV.7.163–169)

Король

Все это надо взвесить;
Когда и как мы действовать должны.
Коль так не выйдет и затея наша
Проглянет сквозь неловкую игру,
Нельзя и начинать; наш замысел надо
Скрепить другим, который устоял бы, —
Коли взорвется этот. — Дай подумать!..

Король *пишет* сценарий сцены с «кубком» — с отравленным питьем для Гамлета. Под видом *игры* в честный поединок *драматург* Клавдий намерен скрыть истинный замысел спектакля — *реальное убийство* Гамлета с помощью яда, которым смазана рапира Лаэрта. На этот раз Клавдий достигает своей цели. Гамлет гибнет, но и король становится жертвой собственной интриги. Театральный сценарий Клавдия, где Гамлету предназначена *роль жертвы* мстящего сына, оборачивается событием реальной жизни, в которой *реальной жертвой* мстящего сына становится сам *драматург* Клавдий. Трансформация театральной реальности в реальность жизни вновь происходит в результате *актерской импровизации* Гамлета.

Сюжет «интерпесы», поставленной одним персонажем пьесы для другого персонажа, оборачивается «сюжетом» его собственной жизни. Повторяющаяся по ходу действия сюжетная схема — постановка «интерпесы» — «мышеловки» для соперника, то есть в переносном смыс-

ле — подготовка «смерти» другого персонажа, в жизни приводит к смерти самого «автора-постановщика».

Все действия Гамлета как *автора-драматурга* и *режиссера-постановщика* (наставление друзьям после встречи с Призраком, разыгрывание роли мнимого сумасшедшего, постановка «Мышеловки», разговор с Гертрудой) направлены на постижение истины с помощью театра. Все действия Клавдия как *автора-драматурга* и *режиссера-постановщика* направлены на сокрытие истины с помощью театральной лжи. Театр Гамлета — это театр Истины. Театр Клавдия — это театр Лжи.

§ 10. Актеры и дублеры

Сцена разговора Гамлета с Гертрудой в покоях королевы, известная в шекспироведении как «closet scene» (III.4), в течение многих десятилетий вызывает споры среди критиков и постановщиков. На первый взгляд Шекспир грубо нарушает здесь принцип правдоподобия. Действительно, как объяснить, что являющийся Призрак оказывается для Гамлета вполне реальной фигурой и даже заговаривает с ним, а Гертруда, находящаяся в той же комнате, не видит никакого Призрака? «Что ты глаза вперяешь в пустоту / И бестелесный воздух вопрошаешь?.. Что ты видишь?.. С кем ты беседуешь?» — спрашивает Гертруда Гамлета, будучи уверенной, что Гамлет и впрямь бузумын, а Призрак, с которым тот заговаривает, есть «создание его же мозга». Между тем и зрителю, и читателю, и некоторым персонажам пьесы, в том числе Горацио, известно со слов самого же Гамлета, что он вовсе не сумасшедший, а лишь разыгрывает безумие. Мнение Гертруды, разделяемое некоторыми шекспироведами, что Гамлет видит Призрака в силу своего психического состояния, ничего не объясняет. Ведь ранее Призрака видят Горацио, Марцелл и Бернардо, чье психическое состояние никогда не вызывало сомнений у шекспироведов. В сцене в комнате королевы Призрак участвует как совершенно реальный пер-

сонаж действия, у которого есть текст роли, исполняемый актром. «Не забывай, я посетил тебя, / Чтоб заострить при- тупленную волю», — говорит Призрак Гамлету.

То обстоятельство, что Гамлет видит Призрака, в то время как Гертруда не видит его, есть не что иное, как драматический прием, лежащий в основе построения сцен, связанных с игровым мотивом «видения-невидения». Вспомним, что Горацио поначалу считает рассказ о явлении Призрака, которого видели стражники, их фантазией: «*Марцелл*. Горацио считает это / Нашей фантазией, и в жуткое виденье, / Представшее нам дважды, он не верит» (I.1). А в другой сцене Гамлет восклицает: «Отец!.. Мне кажется, его я вижу», на что удивленный Горацио, не видящий никакого отца Гамлета, спрашивает: «Где, принц?» — и получает метафорический ответ: «В очах моей души, Горацио!» (I.2). Эта сцена, где Гамлет видит своего отца, а Горацио не видит его, обратно симметрична по смыслу сцене в комнате королевы, где Гамлет видит Призрака, а Гертруда — не видит. В первом случае образ отца предстает Гамлету в его воображении (в очах души), во втором случае Призрак является на сцену в буквальном смысле. Тот же драматический прием использован в «Мышеловке», когда Клавдий «не видит» пантомиму, изображающую убийство, в то время как Офелия видит ее.

Еще раз перечитаем сцену разговора Гамлета с Гертрудой в комнате королевы. Для понимания ее театральной конструкции, во-первых, разберемся с количеством персонажей, участвующих в этой сцене. Мы знаем, что кроме Гамлета и Гертруды, находящихся в комнате, за портьерой скрывается Полоний, подслушивающий разговор. Позже на сцене появляется Призрак. Но Гамлет включает в действие еще двух дополнительных персонажей: своего отца, старого короля Гамлета, и короля Клавдия, чьи портреты (pictures) присутствуют на сцене. Гамлет указывает на эти портреты, обращаясь к матери: «Взгляните, вот портрет, и вот другой, / Искусные подобию двух братьев» (*Ham. Look here, upon this picture and on this, / The counterfeit presentment of two brothers. III.4*). В портретах

двух королей, в этих метафорических (и вместе с тем абсолютно вещественных, ведь портреты — элемент сценического реквизита) театральных зеркалах, поставленных Гамлетом перед Гертрудой, отражаются истинные лица двух ее мужей: прежнего и нынешнего — благородного рыцаря и подлого злодея.

Hamlet

Look here, upon this picture, and on this;
The counterfeit presentment of two brothers. 64
See, what a grace was seated on this brow;
Hyperion's curls, the front of Jove himself,
An eye like Mars, to threaten and command,
A station like the herald Mercury 68
New-lighted on a heaven-kissing hill,
A combination and a form indeed,
Where every god did seem to set his seal,
To give the world assurance of a man. 72
This was your husband: look you now, what follows.
Here is your husband; like a mildew'd ear,
Blasting his wholesome brother. Have you eyes?
(III.4.63–75)

Гамлет

Взгляните, вот портрет, и вот другой,
Искусные подобию двух братьев.
Как несравненна прелесть этих черт;
Чело Зевеса; кудри Аполлона;
Взор, как у Марса, — властная гроза;
Осанкою — то сам гонец Меркурий
На небом лобызаемой скале;
Поистине такое сочетание,
Где каждый бог вдавил свою печать,
Чтоб дать вселенной образ человека.
Он был ваш муж. Теперь смотрите дальше.
Вот ваш супруг, как ржавый колос, насмерть
Сразивший брата. Есть у вас глаза?
С такой горы пойти в таком болоте
Искать свой корм! О, есть у вас глаза?

Итак, в сцене фактически действуют шесть персонажей. Каждый из них в рамках драматической конструкции пьесы принадлежит к одной из двух противостоящих «театральных трупп» — Гамлета и Клавдия:

Гамлет — Гертруда
Призрак — Полоний
Старый Гамлет — Клавдий

Призрак и Полоний выступают в роли реальных *театральных дублеров* двух фигур на портретах — старого Гамлета и Клавдия. При этом если неживые фигуры королей на портретах метафорически оживают перед зрителем в рассказе Гамлета, то их живые театральные дублеры, реальные персонажи — Призрак и Полоний, символизируют соответственно «живую смерть» и «мертвую жизнь».

Гамлет не видит Полония, поскольку тот скрыт от него занавесом, портьерой. Гертруда не видит Полония лишь в буквальном смысле, поскольку прекрасно знает, что он подслушивает ее разговор с сыном.

Гамлет убивает Полония, путая его с Клавдием, поскольку физически не может видеть лицо человека, прячущегося за портьерой. Гертруда же «путает» двух своих мужей, старого Гамлета и Клавдия, по причине нравственной слепоты, *неведения* разницы между благородством и злодейством. Гамлет и Гертруда по-разному видят мир, и не только *видят*, но и *слышат* по-разному. Сцена в комнате королевы начинается с обмена зеркальными репликами между королевой и Гамлетом:

Queen

Hamlet, thou hast thy father much offended.

Hamlet

Mother, you have my father much offended.

Queen

Come, come, you answer with an idle tongue.

Hamlet

Go, go, you question with a wicked tongue. 16

Queen

Why, how now, Hamlet!

Hamlet

What's the matter now?

(III.4.13–18)

Королева

Сын, твой отец тобой обижен тяжко.

Гамлет

Мать, мой отец обижен вами тяжко.

Королева

Не отвечайте праздным языком.

Гамлет

Не вопрошайте грешным языком.

Королева

Что это значит, Гамлет?

Гамлет

Что вам надо?

Реплики Гамлета, как эхо, зеркально отражают реплики Гертруды. В «Мышеловке» Гамлет ставит перед Клавдием театральное зеркало для зрительного восприятия. Увидев в нем отражение своего преступления, король содрогнулся. Перед Гертрудой Гамлет ставит театральное зеркало для слухового восприятия. Услышав в нем отзвук своего греха, она, по замыслу Гамлета, должна испытать ужас.

Гертруда видит то, что не видит Гамлет, — Полония. Гамлет видит то, что не видит Гертруда, — Призрака. Структурный мотив видения-невидения лежит в основе всей пьесы. В «Мышеловке» Клавдий видит, «узнает себя» в сце-

ническом убийце — Луциане, в то время как Гамлет «не видит», «не узнает себя» в Луциане. А ведь образ убийцы, Луциана, племянника короля, — это «зеркало», поставленное Шекспиром для Гамлета. В нем он тоже отражен как будущий убийца. В «Мышеловке» Клавдий и старый Гамлет «оживают» в театральных образах Луциана и Гонзаго. В комнате Гертруды портреты королей — Клавдия и старого Гамлета — «оживают» в Полонии и Призраке.

Прошлое, воплощенное в образе Призрака, вторгается в настоящее. Настоящее, воплощенное в фигуре Клавдия, которого подменяет «фальшивый король» — Полоний, уходит в прошлое. Живой Клавдий, незаконно занявший престол, — тоже «фальшивый король» — гибнет в Полонии. Мертвый старый Гамлет — «настоящий» король — оживает в Призраке.

Превратив Гамлета в убийцу Полония, отца Лаэрта, Шекспир делает его полным «двойником» Клавдия. Клавдий в пьесе совершает несколько убийств. Он убивает старого короля, *отца* Гамлета и своего *брата* (старого Гамлета), своего *сына* (Гамлета) и становится невольным виновником смерти своей *супруги* (Гертруды). Гамлет убивает трех «фальшивых королей» — сначала Полония, потом Лаэрта (его датчане избирают королем: «Лаэрт, будь королем! Лаэрт король!» (*Mess. Laertes shall be king, Laertes king!* IV.5.108) и, наконец, фальшивого короля Клавдия, незаконно занявшего престол. С точки зрения другой художественной реальности Гамлет убивает и *отца* — отца Лаэрта Полония, и *сына* — сына Полония Лаэрта. В метафорическом смысле он убивает и *брата* — того же Лаэрта: «Я стрелу пустил над кровлей / И ранил брата» (*Ham. ...that I have shot my arrow o'er the house / And hurt my brother. V.2.238–239*), — говорит Гамлет перед поединком с Лаэртом. Слова Гамлета оказываются предвестием гибели Лаэрта. Принимая вызов Лаэрта, Гамлет собирается «честно играть в братском поединке» (*And will this brothers' wager frankly play. V.2.249*). Гамлет оказывается и невольным виновником смерти своей *возлюбленной* Офелии.

Полоний, спрятавшийся за портьерой в комнате королевы и подслушивающий ее разговор с сыном в *роли*

незримого слушателя, в структурном отношении оказывается двойником Горацио, играющего в «Мышеловке» роль *соглядатая* или *незримого зрителя* по просьбе Гамлета. Горацио *подсматривает* за реакцией Клавдия, а Полоний *подслушивает* реакцию Гамлета.

Но если в спектакле Гамлета «Мышеловка» убийство совершается на сцене, в театральной реальности, то в спектакле Шекспира — в сцене в комнате Гертруды — убийство происходит в «жизни», в другой художественной реальности. Продолжая прерванный спектакль Гамлета, Шекспир меняет смысл «Мышеловки», которая, как мы показали ранее, из театрального зеркала, отражающего прошлое персонажей, превращается в зеркало, показывающее их будущее. Отсюда возникает и мотив двойничества как художественного эквивалента зеркала. Трансформация образа персонажа по зеркальному принципу (инверсия правого-левого) приводит к ролевой инверсии, то есть к возникновению двойничества, например: мститель (Гамлет) — двойник убийцы (Клавдия), покойник (отец Гамлета) — двойник Призрака.

Сцена разговора Гамлета с матерью после «Мышеловки» удвоена другой сценой, где Офелия по заданию Полония, как и Гертруда по заданию того же Полония, пытается выведать причину странного поведения Гамлета. Обе эти сцены написаны в форме диалога. В обеих сценах в роли автора-драматурга выступает Клавдий, а Полоний берет на себя роль «соавтора», «режиссера» и сам играет роль незримого зрителя. Главные роли в обеих сценах исполняют женщины — героини трагедии. Но эти параллельные сцены оказываются обратно симметричными по смысловому содержанию. Офелия, возлюбленная Гамлета, переходит на сторону Клавдия, становясь актрисой в его постановке против Гамлета. Гертруда, возлюбленная Клавдия, переходит на сторону Гамлета, соглашаясь стать актрисой в его постановке против Клавдия. В обоих случаях ролевая инверсия происходит в результате импровизации, выхода актерами из роли, первоначально предназначенной им в театральном сценарии драматурга-соперника.

§ 11. Война режиссеров: молчание против слова

«Режиссер» Клавдий и «помощник режиссера» Полоний учат актеров своей труппы — Офелию, Гертруду (до перехода ее на сторону Гамлета), Лаэрта, Розенкранца и Гильденстерна, какие действия они *должны* разыграть и какие слова они *должны* произнести, чтобы скрыть свое намерение поймать Гамлета в «ловушку». «Режиссер» Гамлет наставляет своих актеров — Марцелла и Горацио, заезжих трагиков, Гертруду (после ее перехода на сторону сына), какие действия они *не должны* разыгрывать и какие слова они *не должны* произносить. Гамлет призывает к молчанию. Правда — молчалива. Слова — лживы. Правду можно только прошептать. Гамлет пишет в письме Горацио: «I have words to speak in thine ear will make you dumb» (Мне надо сказать тебе на ухо слова, от которых ты онемеешь. IV.6.22–23).

Театр Клавдия призывает забыть о преступлении короля. Театр Гамлета оживляет память о преступлении. На просьбу Призрака «помнить о нем» Гамлет отвечает:

Hamlet

Remember thee!
Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat
In this distracted globe. Remember thee!
(I.5.103–105)

Гамлет

Помнить о тебе?
Да, бедный дух, пока гнездится память
В несчастном этом шаре. О тебе?

Тема памяти проходит через всю пьесу. Гамлет становится живым символом «памяти» — о смерти отца и его убийце. Спектакли Гамлета — напоминание. Клавдий же хочет поскорее забыть о смерти старого короля:

King

Thought yet of Hamlet our dear brother's death

The memory be green, and that it us befitted 4
To bear our hearts in grief and our whole kingdom
To be contracted in one brow of woe,
Yet so far hath discretion fought with nature
That we with wisest sorrow think on him, 8
Together with remembrance of ourselves.
(I.2.3–9)

Король

Смерть нашего возлюбленного брата
Еще свежа, и подобает нам
Несть боль в сердцах и всей державе нашей
Нахмуриться одним челом печали,
Однако разум поборол природу,
И, с мудрой скорбью помня об умершем,
Мы помышляем также о себе.

Театр Клавдия — театр «раскрашенных слов» (painted words). Театр Гамлета — театр молчания (silence). Принц наставляет Горацио и Марцелла:

Hamlet

Here, as before, never, so help you mercy,
How strange or odd soe'er I bear myself, 192
As I perchance hereafter shall think meet
To put an antic disposition on,
That you, at such times seeing me, never shall,
With arms encumber'd thus, or this head-shake, 196
Or by pronouncing of some doubtful phrase,
As, 'Well, well, we know', or, 'We could, an if we would',
Or, 'If we list to speak', or, 'There be, an if they might',
Or such ambiguous giving out, to note 200
That you know aught of me: this not to do,
So grace and mercy at your most need help you,
(I.5.191–203)

Гамлет

Клянись снова, — бог вам да поможет, —
Как странно бы себя я ни повел,

Затем что я сочту, быть может, нужным
В причуды облекаться иногда, —
Что вы не станете, со мною встретясь,
Ни скрещивать так руки, ни кивать,
Ни говорить двусмысленные речи,
Как: «Мы-то знаем», иль: «Когда б могли мы»,
Иль: «Если б мы хотели рассказать»,
Иль что-нибудь такое, намекая,
Что вам известно что-то; так не делать —
И в этом бог вам помощи в нужде —
Клянитесь.

Давая наставление друзьям о том, как они *не должны себя вести* и *что не должны говорить*, Гамлет сам, как режиссер, разъясняющий актерам роль, разыгрывает «запретные» действия и произносит «запретные» слова, например: «Well, well, we know» и т.д. На вопрос Гертруды: «What shall I do?» (III.4.201) — Гамлет отвечает:

Hamlet

Not this, by no means, that I bid you do:
Let the bloat king tempt you again to bed;
Pinch wanton on your cheek; call you his mouse; 204
And let him, for a pair of reechy kisses,
Or paddling in your neck with his damn'd fingers,
Make you to ravel all this matter out,
That I essentially am not in madness, 208
But mad in craft.

(III.4.202–209)

Гамлет

Отнюдь не то, что я сейчас сказал:
Пусть вас король к себе в постель заманит;
Щипнет за щечку; мышкой назовет;
А вы за грязный поцелуй, за ласку
Проклятых пальцев, глядящих вам шею,
Ему распутайте все это дело, —
Что вовсе не безумен я, а просто
Хитер безумно.

Принц вновь разыгрывает в своем рассказе (как *режиссер*, показывающий актрисе, как нужно играть) те «запретные» действия, которые Гертруда не должна совершать, и произносит те «запретные» слова, которые она не должна произносить перед королем.

Гамлет учит актеров молчать. И призывает к молчанию себя. Монолог «То be or not to be» заканчивается перед приходом Офелии словами Гамлета «Soft you now» (III.1.87), то есть призывом к молчанию, обращенным к самому себе. И Гамлет следует собственному призыву. Он (в рассказе Офелии) разыгрывает бессловесное, немое действие — пантомиму — для Офелии, которая воспроизводит ее в рассказе для Полония: «He took me by the wrist, and held me hard...» (II.1). Офелия пересказывает отцу сцену, которую Гамлет разыграл перед ней без слов. Еще раз заметим, что Гамлет разыгрывает перед Офелией не просто пантомиму, но выступает в роли *глухонемого*, как и Призрак при первом появлении в пьесе. Поведение принца в рассказе Офелии кажется Полонию неестественным и странным, что только подчеркивает символический контраст между лживостью слов и правдивостью молчания, между говорящей немотой и немymi словами.

С этой точки зрения пьеса заключает в себе коммуникативный конфликт текстов, возникающий в результате интертекстуального взаимодействия двух текстов — текста Гамлета и текста датского двора. Оппозиция этих двух текстов или систем общения задана в самом начале пьесы. На требование Франсиско: «Ответь мне; стой и объявись» (...stand, and unfold yourself. I.1) — Бернардо отвечает не на естественном разговорном языке, а паролем, формулой: «Король да здравствует!» (Long live the King!), которая, кстати, заключает в себе скрытое предвестие гибели короля. Формула или пароль вместо естественного ответа задает тему языка как средства утаивания правды, в то время как слово «unfold» задает тему «раскрытия» правды, скрывающейся за словами. Призрак должен «раскрыть» правду в своем рассказе (a tale unfold), Гамлет может «раскрыть» свое сердце словами (unpack his heart with words. II.2.597). Вынужденное молчание Гам-

лета вступает в конфликт с потребностью в нормальной словесной коммуникации. Многословность Клавдия скрывает правду. Молчание Гамлета открывает правду. Коммуникация Клавдия — это не слова, а словесная формула, скрывающая правду, что эквивалентно молчанию, в то время как молчание Гамлета эквивалентно речи. Характерно, что письма становятся главным инструментом общения в Эльсиноре, заменяя собой прямую речь. Многословность Полония свидетельствует о полном распаде процесса естественного общения. Мир датского двора уничтожает слова, превращая их в рапсодию, лишенную возможности естественного общения. Текст Гамлета вступает в столкновение с языковым хаосом датского двора. «Язык цветов», которым пользуется Офелия, символизирует полную деградацию языкового общения, разрушение процесса говорения-слушания. В Эльсиноре происходит инфляция слова, превращение слова в товар, который можно купить и продать. Вот что говорит Горацио Гамлету о языке Озрика: «Его кошелек уже пуст. Все золотые слова истрачены» (*Ham. His purse is empty already, all's golden words are spent. V.2.130*). Нарушение процесса естественного общения приводит к тому, что в Эльсиноре не «слушают» (*hear*), а «подслушивают» (*overhear*), и это оправдывает необходимость роли «шпиона» (*spy*). Полоний посылает Рейнальдо шпионить за Лаэртом, Офелию — за Гамлетом, а король посылает Розенкранца и Гильденстерна шпионить за Гамлетом. Процесс говорения-слушания заменен отчетом о подслушанном, а человеческий голос и воспринимающее ухо заменены «визуальной» деятельностью по подглядыванию.

В отличие от Гамлета, играющего множество ролей, Клавдий играет в пьесе только одну роль — роль «благородного короля». Клавдий играет «отсутствие преступления», в то время как Гамлет и актеры его труппы играют «присутствие преступления». Тот, кто совершил убийство, разыгрывает благородство, а тот, кто благороден, — разыгрывает убийство. При этом профессиональные актеры раскрывают правду, а актеры в жизни (Клавдий, Гертруда, Полоний, Офелия) — скрывают правду. Противополож-

ные по замыслу действия двух соперничающих авторов-драматургов и режиссеров, пишущих друг для друга сценарии театральных «мышеловок», оказываются структурно параллельными. Происходит удвоение и раздвоение ролей. Гамлет совершает те же преступления, что и Клавдий. Гамлет попадает в «мышеловку», поставленную им для Клавдия, а Клавдий попадает в «мышеловку», поставленную им для Гамлета. И Гамлет, и Клавдий становятся жертвами собственных театральных «розыгрышей». Оба играют роль жертвы в «комедии ошибок», роль, по сценарию предназначенную для другого персонажа.

Действие в пьесе развивается по следующей схеме. Режиссер ставит «спектакль в спектакле» с помощью своей труппы актеров. В спектакль вовлекается актер из противоположного лагеря, который, не подозревая об этом, начинает играть в этом спектакле роль, придуманную для него постановщиком. Неожиданно этот актер *импровизирует*, выходя за рамки предназначенной для него роли. В итоге спектакль проваливается. Постановщик становится жертвой собственного замысла. Роль жертвы, которая по сценарию отводится другому персонажу, в жизни играет сам постановщик. Игра в жизни приводит к трагедии.

§ 12. Жизнь и игра

В основе поэтики театральности вообще и в драматургии Шекспира в частности лежит игровое взаимодействие и инверсия реального-условного, действительного-вымышленного. То, что изначально кажется действительностью, оказывается театральным розыгрышем, и наоборот, то, что выглядит инсценировкой, становится событием реальной жизни.

Событие реальной жизни — злодейское убийство, совершенное Клавдием, представлено в «Мышеловке» в форме театральной постановки, где роль убийцы играет племянник короля — некий Луциан. Комментарий Гамлета заставляет Клавдия увидеть в инсценировке грядущ-

щее событие — убийство короля, то есть самого себя, племянником Гамлетом.

Сцена разговора Гамлета с Гертрудой в ее комнате (III.4) представляет собой инсценировку, которая, по замыслу Клавдия и Полония, должна выглядеть для Гамлета как событие реальной жизни. Но после случайного убийства Гамлетом Полония, скрывающегося за ковром, театральный розыгрыш оборачивается трагической действительностью. При инверсии условного-реального происходит и инверсия ролей: автор инсценировки становится зрителем, а зритель — автором.

Примечания

¹ Парфенов А. Театральность «Гамлета» // Шекспировский сборник 1978. М., 1981. С. 42.

² Там же. С. 47.

³ Kato, Y. Some Aspects of Elizabethan Staging and Stage Directions // British Council Seminar on Theatre. Hakone. 26th September 1990. P. 2–3.

⁴ Alexander, N. Hamlet. The Macmillan Shakespeare. L., 1978. P. 162.

⁵ Зубова Н. Постановщику о «Гамлете» // Шекспировский сборник. М., 1961. С. 238.

⁶ Levin, H. The Question of Hamlet. N.Y., 1959. P. 16.

⁷ Bullough, G. Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Vol. 7. L., 1973. P. 29–33.

⁸ Jenkins, H. The Arden Shakespeare. Hamlet. L., 2000. P. 508.

⁹ Ibid. P. 536–540.

¹⁰ Ibid. P. 538–539.

¹¹ Морозов М.М. Указ. соч. С. 461.

¹² Jenkins, H. Op. cit. P. 539.

¹³ Jenkins, H. Op. cit. P. 540.

¹⁴ Jenkins, H. Op. cit. P. 541.

¹⁵ Righter, A. Shakespeare and the Idea of the Play. L., 1964. P. 158.

¹⁶ Mack, M. The World of Hamlet. Yale Review. 1952. P. 513.

¹⁷ Abel, L. Op. cit. P. 46.

¹⁸ Sanford, W.C. Theatre as Metaphor in «Hamlet», Harvard Univ. Press, 1967. P. 7–8.

¹⁹ Волькенштейн В.М. Драматургия. М., 1969. С. 7.

²⁰ Ross, T.H. Hamlet: Dramatist // Five Studies in Literature. L., 1940. P. 6.

²¹ Gorfain, Ph. Toward a Theory of Play and the Carnavalesque in Hamlet // Hamlet Studies 13, 1991. P. 27–28.

²² Анненский И. Проблема Гамлета // Анненский И. Книги отражений. М., 1976. С. 166.

²³ Goldman, M. Hamlet: Entering the Text // Theatre Journal 44, 1992. P. 449–450.

²⁴ Goldman, M. Op. cit. P. 453.

ГЛАВА IV

§ 1. Игра с числами

Числовая игра представляет собой один из фундаментальных элементов поэтики театральности в «Гамлете». Повторение одних и тех же чисел в связи с деятельностью персонажей-драматургов по созданию пьесы в пьесе (например, в «Гамлете» и «Сне в летнюю ночь») позволяет говорить о «числовой игре» как о композиционном приеме построения драматического текста. «Число — ...это первейшее организующее действие — действие по разграничению и упорядочению. Оно отличается от простого “означивания” и охватывает даже более широкую область, в границах которой и может быть понято и локализовано “означивание”» (Кристева 2004)¹. На семантику чисел в культуре обращал внимание Ю.М. Лотман: «Особое значение чисел и числовой символики в истории культуры общеизвестно. В большом числе конкретных исследований, посвященных разным эпохам в истории культуры, рассматриваются случаи «эпических чисел», «числовой символики», «мистики чисел». Количество случаев, когда число приобретает, сверх своего основного цифрового значения, некоторые добавочные — культурно-типологические, очень велико» (Лотман 2001)².

В драматургии Шекспира число, помимо своего цифрового значения, приобретает черты художественного образа. Число «раздваивается», с одной стороны, на число как вербальный элемент текста (числительное), с другой — на невербальный, метафорический прием, шифрующий драматическое действие. Иными словами, числа у Шекспира представляют собой особый метатекст, инкорпорированный в драматический текст и являющийся частью смыс-

лового пространства. Само слово «number» употреблено Шекспиром 110 раз в 37 пьесах. Число «three» — употреблено 380 раз, «seven» — 93 раза, «nine» — 88 раз, «dozen» — 35 раз, «twelve» — 61 раз, «sixteen» — 13 раз, «thirty» — 28 раз (Rhymezone 2004)³. В шекспироведческой литературе имеется только три современных работы, посвященных исследованию числовой игры в драматургии Шекспира: (Sprinchorn 1964)⁴, где сцена финальной дуэли проанализирована с помощью статистических методов; (Sohmer 1996)⁵, посвященная анализу событий трагедии с точки зрения реального годового календаря, и (Roth 2001)⁶, в которой автор проводит сравнительный анализ употребления числительных в разных версиях «Гамлета» (все издания Quarto и Фолио, а также оксфордский и арденский тексты).

§ 2. Сколько строк сочинил Гамлет?

В шекспироведении существует вопрос, в котором заключена одна из самых трудных загадок «Гамлета»: какие строки дописал Гамлет? Где тот «монолог в каких-нибудь двенадцать или шестнадцать строк» («a speech of some dozen or sixteen lines»), о котором он говорит Первому актеру? (II.2.535) Оговорка «for a need» (если потребуется) придает словам Гамлета неопределенность, а небрежное упоминание о количестве строк «some dozen or sixteen» — и вовсе кажется необязательным и случайным. Подчеркивается произвольный, «неэстетический» аспект чисел, их сугубая количественность, свойственная, по наблюдению В. Топорова (Топоров 1973)⁷, мифологическому мышлению.

Общее количество употреблений одних и тех же чисел в пьесах Шекспира столь велико, что это дает основание говорить об их системном использовании в качестве средства выразительности. Не одно поколение шекспироведов пыталось обнаружить дописанные Гамлетом строки в тексте пьесы, что, по мнению литературоведа

Фернеса (Furness 1874)⁸, само по себе свидетельствует о высочайшем мастерстве Шекспира. Высказывались предположения, что дописанные Гамлетом строки включены в текст роли Актера-короля в спектакле «Убийство Гонзаго», поскольку ни в каком другом месте «пьесы в пьесе» нет отрывка, который по своей длине был бы сопоставим с монологом в «двенадцать или шестнадцать строк» (Jenkins 2000)⁹. Кроме того, этот текст Актера-короля «философичен», что позволяло бы приписать его авторство Гамлету. Однако эта версия разумно отвергается в авторитетном арденском комментарии к «Гамлету» — на том основании, что текст, исполняемый Актером-королем, не имеет ничего общего с замыслом Гамлета напомнить Клавдию о его преступлении (Jenkins 2000)¹⁰. То же самое можно сказать и о тексте, который исполняет Актер-королева:

Player-Queen

So many journeys may the sun and moon 108
Make us again count o'er ere love be done!
But, woe is me! you are so sick of late,
So far from cheer and from your former state,
That I distrust you. Yet, though I distrust, 112
Discomfort you, my lord, it nothing must;
For women's fear and love holds quantity,
In neither aught, or in extremity.
Now, what my love is, proof hath made you know; 116
And as my love is siz'd, my fear is so.
Where love is great, the littlest doubts are fear;
Where little fears grow great, great love grows there.
(III.2.108–119)

Актер-королева

«Пусть столько ж лун и солнц сочтем мы вновь
Скорей, чем в сердце кончится любовь!
Но только, ах, ты с некоторых пор
Так озабочен, утомлен и хвор,
Что я полна волненья. Но оно
Тебя ничуть печалить не должно;

Ведь в женщине любовь и страх равны:
Их вовсе нет, или они сильны.
Мою любовь ты знаешь с юных дней;
Так вот и страх мой соразмерен с ней.
Растет любовь, растет и страх в крови;
Где много страха, много и любви».

Хотя в приведенном отрывке ровно *двенадцать* строк и роль королевы, как и все другие женские роли в шекспировском театре, исполнял мужчина (Гамлет репетировал монолог с женщиной), в этом тексте нет ничего, что могло бы напомнить Клавдию об убийстве старого Гамлета. По мнению комментатора Гарольда Дженкинса, бесчисленные попытки шекспироведов обнаружить дописанный Гамлетом монолог в «Убийстве Гонзаго» абсурдны настолько же, насколько, например, спор о том, откуда актеры вообще знают эту пьесу. «Нам остается предположить, что в репертуаре актеров уже была пьеса, в которой содержался эпизод, похожий на историю смерти отца Гамлета, и что Гамлет просто «отредактировал» ее с помощью добавления монолога для усиления эффекта. Однако из этого вовсе не следует, что вставленный Гамлетом монолог обязательно присутствует в известном нам тексте пьесы “Убийство Гонзаго”», — заключает комментатор (Jenkins 2000)¹¹. И все же предпримем еще одну попытку найти «загадочные» строки Гамлета. Обратимся к той сцене, где Гамлет репетирует с Первым актером некий монолог из предстоящего спектакля:

Ham. Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. (III.2.1)

Гамлет. Произнесите монолог, прошу вас, как я вам его прочел, легким языком; а если вы станете его горланить, как это у вас делают многие актеры, то мне было бы одинаково приятно, если бы мои строки читал бирюч.

Гамлет говорит «мои строки» (*my lines*), а значит — речь идет о дописанном им монологе. Гамлет сам отвечает на наш вопрос: добавление, которое он сочинил к ста-

рой пьесе, представляет собой именно «монолог» (the speech). Неизвестным пока остается сам текст дописанного Гамлетом монолога. Шекспир показывает нам лишь ту часть репетиции, когда Гамлет уже закончил авторское чтение своего «добавления» к пьесе, а появление Полония в сопровождении Розенкранца и Гильденстерна *прерывает* режиссерские наставления Гамлета, и актер не успевает выполнить их и произнести монолог.

Еще раз внимательно перечитаем сцену «Мышеловки». Вначале разыгрывается пантомима (dumb show) — немое действие без слов. За ним следует пролог, состоящий из трех строк. Далее идет сцена диалога между Актером-королем и Актером-королевой. Наконец, должна начаться сцена отравления короля. Перед разыгрыванием убийства Луциан произносит монолог — единственный во всей этой пьесе.

Lucianus

*Thoughts black, hands apt, drugs fit, and time agreeing;
Confederate season, else no creature seeing;
Thou mixture rank, of midnight weeds collected,
With Hecate's ban thrice blasted, thrice infected, 196
Thy natural magic and dire property,
On wholesome life usurp immediately.*

(III.2.193–198)

Луциан

«Рука тверда, дух черен, верен яд,
Час дружествен, ничей не видит взгляд;
Тлетворный сок полночных трав, трикраты
Пронизанный проклятием Гекаты,
Твоей природы страшным волшебством
Да истребится ныне жизнь в живом».

В монологе Луциана только *шесть* строк (во всех известных версиях шекспировской пьесы), а Гамлет говорил о «двенадцати или шестнадцати». Тем не менее классик шекспироведения сэра Эдмунд Чемберс в своем комментарии к «Гамлету» пишет: «У меня нет сомнений в

том, что строки, о которых говорил Гамлет, нужно искать в монологе Луциана. Эти строки прерываются неожиданным вставанием короля... Единственная причина для переделывания Гамлетом старой пьесы состоит во введении в нее сцены, которая отражала бы преступление Клавдия» (Chambers Warwick)¹². На первый взгляд эти слова Эдмунда Чемберса легко подкрепить цитатами. Действительно, устраивая спектакль, Гамлет хочет собственными глазами убедиться в виновности Клавдия.

Hamlet

...I have heard,
That guilty creatures sitting at a play 424
Have by the very cunning of the scene
Been struck so to the soul that presently
They have proclaim'd their malefactions;
For murder, though it have no tongue, will speak 428
With most miraculous organ. I'll have these players
Play something like the murder of my father
Before mine uncle; I'll observe his looks;
(II.2.423–431)

Гамлет

...я слышал,
Что иногда преступники в театре
Бывали под воздействием игры
Так глубоко потрясены, что тут же
Свои провозглашали злодеянья;
Убийство, хоть и немо, говорит
Чудесным языком. Велю актерам
Представить нечто, в чем бы дядя видел
Смерть Гамлета; вопьюсь в его глаза;

Перед началом спектакля Гамлет посвящает Горацио в свой план:

Hamlet

There is a play to-night before the king;
One scene of it comes near the circumstance 40

Which I have told thee of my father's death:
I prithee, when thou seest that act afoot,
Even with the very comment of thy soul
Observe mine uncle; if his occulted guilt 44
Do not itself unkennel in **one speech**,
It is a damned ghost that we have seen,
And my imaginations are as foul
As Vulcan's stithy. Give him heedful note;
(III.2.39–46)

Гамлет

Сегодня перед королем играют;
Одна из сцен напоминает то,
Что я тебе сказал про смерть отца;
Прошу тебя, когда ее начнут,
Всем разумением души следи за дядей;
Если тайная вина
При неких словах не встрепенется, —
То, значит, нам являлся адский дух
И у меня воображенье мрачно,
Как кузница Вулкана. Будь позорче;
К его лицу я прикую глаза,
А после мы сличим сужденья наши
И взвесим виденное.

Заметим, что Гамлет обращает внимание Горацио не на весь спектакль, а лишь на «одну из сцен» (one scene), на «некие слова» (one speech). При этом в тексте прямо сказано о «монологе» (speech) — как и во всех других местах, где речь идет о «добавлении» к пьесе. Успех представления зависит от того, как поведет себя Клавдий: «The play's the thing to catch the conscious of the king» (Зрелище — петля, чтоб заарканить совесть короля! II.2). В английском тексте в отличие от русского перевода на месте слова «петля» употреблено слово «вещь» (thing), которым в начале пьесы назван и Призрак: «Что, эта вещь опять сегодня появлялась?» (What, has this thing appear'd again tonight. I.1), а в конце это же слово «вещь» можно отнести и к Клавдию: «Король есть вещь... не ве-

шественная» (The King is a thing... of nothing. IV.2). В метафорическом смысле слово «вещь» (thing) связано в трагедии с темой «загадки».

Авторство Гамлета не вызывало бы сомнений, если бы не расхождение между количеством строк в монологе Луциана — шесть — и обещанием самого принца сочинить монолог в «двенадцать или шестнадцать» строк. Кажется сомнительным, чтобы Гамлет, а тем более Шекспир, сочинявший сонеты, не придавал значения количеству «дописанных» строк. Вернемся еще раз к монологу Луциана. После его слов «...on wholesome life usurps immediately» (да истребитися ныне жизнь в живом) Гамлет комментирует игру актера и сообщает зрителям:

Ham. He poisons him i' the garden for's estate. His name's Gonzago; the story is extant, and writ in very choice Italian. You shall see anon how the murderer gets the love of Gonzago's wife. (III.2.199)

Гамлет. Он отравляет его в саду ради его державы. Его зовут Гонзаго. Такая повесть имеется и написана отменнейшим итальянским языком. Сейчас вы увидите, как убийца снискивает любовь Гонзаговой жены.

Сэр Эдмунд Чемберс не совсем точен, когда утверждает, имея в виду монолог Луциана, что «эти строки прерываются неожиданным вставанием короля» (Chambers Warwick)¹³. Клавдий встает не во время монолога Луциана, написанного в стихах, а на вышеприведенном прозаическом пояснении Гамлета. Если быть точным, монолог Луциана прерывает не Клавдий, а Гамлет. Именно после прозаического комментария Гамлета Офелия сообщает:

Oph. The king rises. 200

Ham. What! frightened with false fire?

Queen. How fares my lord?

Pol. Give o'er the play.

King. Give me some light: away! 204

All. Lights, lights, lights! [*Exeunt all except HAMLET and HORATIO.*

(III.2.200–205)

Офелия

Король встает!

Гамлет

Что? Испугался холостого выстрела?

Королева

Что с вашим величеством?

Полоний

Прекратите игру!

Король

Дайте сюда огня. — Уйдем!

Все

Огня, огня, огня!

Спектакль *прерывается*. Король помешал увидеть продолжение сцены, о содержании которой говорил в своем комментарии Гамлет. Луциан не успеваеt дочитать до конца свой монолог. Значит, в монологе Луциана изначально было не шесть строк, которые он успеваеt произнести, а больше. Дюжина или шестнадцать — неизвестно, поскольку спектакль остался недоигранным. Гамлет, сначала зритель представления, вмешиваетсЯ в ход представления уже как его участник как раз в тот момент, когда *племянник короля* Луциан вливает яд в ухо спящему. Опять-таки возникает вопрос — почему? Может быть, сцена отравления показалась Гамлету недостаточно выразительной («невразумительная пантомима» — *inexplicable dumb-shows*), а монолог — неубедительно исполненным? Во время репетиции Гамлет предупредил актера:

Ham. Speak the *speech*, I pray you, as I pronounced it to you, trippingly on the tongue; but if you mouth it, as many of your players do, I had as lief the town-crier spoke my lines. Nor do not saw the air too much with your hand, thus; but

use all gently: for in the very torrent, tempest, and — as I may say — whirlwind of passion, you must acquire and beget a temperance, that may give it smoothness. O! it offends me to the soul to hear a robustious periwig-pated fellow tear a passion to tatters, to very rags, to split the ears of the groundlings, who for the most part are capable of nothing but inexplicable dumb-shows and noise. (III.2.3)

Гамлет. Произносите монолог, прошу вас, как я вам его прочел, легким языком; а если вы станете его горланить, как это у вас делают многие актеры, то мне было бы одинаково приятно, если бы мои строки читал бирюч. И не слишком пилите воздух руками, вот этак; но будьте во всем ровны, ибо в самом потоке, в буре и, я бы сказал, в смерче страсти вы должны усвоить и соблюдать меру, которая придавала бы ей мягкость. О, мне возмущает душу, когда я слышу, как здоровенный, лохматый детина рвет страсть в клочки, прямо-таки в лохмотья, и раздирает уши партеру, который по большей части ни к чему не способен, кроме невразумительных пантомим и шума;

В «Убийстве Гонзаго» только роль Луциана соответствует таким определениям, как «поток» — torrent, «буря» — tempest, «смерч страсти» — whirlwind of passion. Это явно указывает на то, что Гамлет репетировал «свои строки» — my lines — с актером, исполняющим роль Луциана. Более того, Гамлет как режиссер торопит актера во время представления:

Нат. Begin, murderer; pox, leave thy damnable faces and begin. Come, the croaking raven doth bellow for revenge. (III.2.192)

Гамлет. Начинай, убийца. Да брось же проклятые свои ужимки и начинай. Ну: «Взывает к мщению каркающий ворон».

Известно, что эти слова Гамлета представляют собой «переделанную» цитату из известной в шекспировские времена пьесы «Подлинная трагедия Ричарда Третьего» (The True Tragedie of Richard the Third): The screeking raven sits croaking for revenge. (Alexander 1978)¹⁴. А «проклятые ужимки» (damnable faces — то есть буквально

«отвратительные рожи») — это и есть те самые «невразумительные пантомимы» (*inexplicable dumb-shows*), от разыгрывания которой Гамлет предостерегал актера во время репетиции. В кульминационный момент спектакля Гамлет прерывает монолог Луциана, нарушая первоначальный замысел. Он договаривает прозой то, что, по его же сценарию, актер должен был сказать в монологе стихами. Возникает резкий стилистический перепад между монологом Луциана, написанным рифмованным стихом, и прозаическим пересказом продолжения пьесы Гамлетом.

Переход от стиха к прозе создает сильный сценический эффект. Происходит мгновенный сдвиг событий: как по времени — все оставшееся действие спектакля «сжимается» в несколько фраз, так и в пространстве — из условной театральной реальности в безусловную реальность самой жизни. Пока Клавдий смотрел спектакль о «чужой жизни», он оставался невозмутимым и не видел в пьесе «ничего предосудительного». Но неожиданно спектакль о *прошлом* преступлении Клавдия стал спектаклем о его *будущем* наказании. «Мышеловка» захлопнулась. Расставленная Гамлетом в «фигуральном» смысле, она вдруг захлопнулась самым что ни на есть натуральным образом. Сценическое представление стало тяжким обвинением. Театр превратился в суд. Этот суд вынес Клавдию приговор и начал приводить его в исполнение. И Клавдий содрогнулся.

Гамлет выигрывает поединок, но не может остановиться, ведь в нем живет не только мститель, но и настоящий художник: драматург и актер. Он чувствует незавершенность пьесы — часть дописанного им монолога не прозвучала на сцене. Оставшись наедине с Горацио, Гамлет на одном дыхании продолжает стихами начатую им в прозе импровизацию:

Hamlet

Why, let the stricken deer go weep,
The hart ungalled play;
For some must watch while some must sleep,

Thus runs the world away.

(III.2.206–209)

Гамлет

Олень подстреленный хрипит,

А лани — горя нет.

Тот — караулит, этот — спит,

Уж так устроен свет.

В английском тексте на месте «А лани — горя нет» (перевод М. Лозинского) стоит «Лань спокойно играет» (The hart ungalled play), то есть Гамлет не может остановиться и «доигрывает» прерванный спектакль. И тут же сбивается на прозу:

Ham. Would not this, sir, and a forest of feathers, if the rest of my fortunes turn Turk with me, with two Provincial roses on my razed shoes, get me a fellowship in a cry of players, sir?

Hor. Half a share. (III.2.210–211)

Гамлет. Неужто с этим, сударь мой, и с лесом перьев, — если в остальном судьба обошлась бы со мною, как турок, — да с парой прованских роз на прорезных башмаках я не получил бы места в труппе актеров, сударь мой?

Горацио. С половинным паем.

Горацио намекает, что Гамлет должен разделить свой успех с актером, исполнявшим дописанный им монолог. В отличие от Шекспира, который, по преданию, играл второстепенные роли, Гамлет претендует на главную роль в спектакле: *Ham.* A whole one, I. (III.2.212) — «С целым, по моему».

Некоторые комментаторы (Chambers) придерживаются другого объяснения реплики о «половинном пае»: доходы в театре «Глобус» — *шестнадцать* долей — делились пополам между актерами-пайщиками, в число которых входил и Шекспир, и собственно владельцами — «учредителями» (Chambers Warwick)¹⁵. Гамлет продолжает:

Hamlet

For thou dost know, O Damon dear,

This realm dismantled was

Of Jove himself; and now reigns here
A very, very—pajock. 216

(III.2. 213–216)

Гамлет

Мой милый Дамон, о поверь,
На этом троне цвел
Второй Юпитер, а теперь
Здесь царствует — павлин.

Гамлет заменяет слово «ass» — «осел» более язвительным — «рајock» (павлин — в переводе М. Лозинского) и тем самым «ломает» рифму, как бы превращая стих в прозу. Однако в конце разговора с Горацио он снова переходит на стихи и произносит рифмованное двустишие:

Hamlet

For if the king like not the comedy,
Why then, belike he likes it not, perdy.

(III.2.223–224)

Гамлет

Раз королю не нравятся спектакли,
То, значит, он не любит их, не так ли?

В английском тексте Гамлет говорит не о «спектаклях», а о «комедии»: «Раз королю не нравится комедия» — «For if the king like not the comedy». Эта строка является пародийной переделкой фразы из «Испанской трагедии» Томаса Кида: «Если миру не нравится эта трагедия» (And if the world like not this tragedy... IV.1.197) (Alexander 1978)¹⁶.

По мнению комментатора (Alexander 1978)¹⁷, Гамлет пародирует абсурдный стиль мести. Однако речь идет о *комедии* в буквальном смысле — как о пародии на текст известной трагедии. Напомним, стихотворная строка, которую Гамлет произносит перед монологом Луциана: «Взывает к мщению каркающий ворон», — тоже пародия, теперь уже на отрывок из пьесы «Правдивая история о

Ричарде III», известной современникам Шекспира. Таким образом, вся сцена — от сцены отравления в «Убийстве Гонзаго» до разговора Гамлета с Горацио после прерванного представления — имеет рамочное построение. Эта сцена начинается и заканчивается пародийно переделанными Гамлетом отрывками из двух известных пьес. «Переделывая» старую итальянскую пьесу «Убийство Гонзаго», Гамлет превращает ее в пародию на трагедию, то есть в комедию, на фоне которой трагедия самого Гамлета, написанная Шекспиром, является «настоящей» трагедией. При этом Гамлет-драматург пародирует и переделывает не одну пьесу, а целых три.

О гамлетовской пародии пишет Стивен Рот: «Прислушайтесь к словам Гамлета о пьесе. Трудно представить себе, чтобы это было чем-то иным, чем пародией на элитарные взгляды на театр» (Roth 2001)¹⁸.

Пародирует трагедии не только драматург Гамлет, но и драматург Шекспир. Интересна параллель между «Гамлетом» и комедией «Сон в летнюю ночь». Вставная пьеса в комедии, разыгранная актерами-любителями, по выражению самих персонажей пьесы, — «веселая трагедия», то есть пародия на трагедию, своего рода «перевернутый» «Гамлет». Смерть героя во вставном спектакле — комедии «Пирам и Фисба» — шутовская: Пирам убивает себя «понарошку», комедийно, что отличает его от Гонзаго, убитого «всерьез». Обратим внимание и на схожесть «числовой игры» в двух пьесах. В «Сне в летнюю ночь» Пирам произносит монолог:

Pyramus

O grim-look'd night! O night with hue so black!
O night, which ever art when day is not!
O night, O night! alack, alack, alack,
I fear my Thisby's promise is forgot!
And thou, O wall, O sweet, O lovely wall,
That stand'st between her father's ground and mine!
Thou wall, O wall, O sweet and lovely wall,
Show me thy chink, to blink through with mine eyne!
Thanks, courteous wall: Jove shield thee well for this!

But what see I? No Thisby do I see.
O wicked wall, through whom I see no bliss!
Cursed be thy stones for thus deceiving me!
(V.1.166—179)

Пирам

О сумрачная ночь, внушающая страх!
Ночь, видная всегда, как только дня не видно!
О ночь, о ночь, о ночь! Увы, увy и ах!
Да, Фисба уговор забыла, очевидно!
И ты, моя Стена, любезная Стена,
Соседственных отцов делящая участки!
Стена моя, Стена, любезная Стена,
Яви мне щель свою, чтоб я прижал к ней глазки!
(*Стена раздвигает пальцы.*)
Благодарю, Стена! Храни тебя Зевес!
Но что я вижу там? Там Фисбы я не вижу.
О подлая Стена, обманщица очес,
Я каждый камень твой клянy и ненавижу!
(Перевод М. Лозинского)

Во-первых, монолог Пирама выглядит комедийной версией монолога Луциана, и во-вторых, в нем ровно *двенадцать* строк (в английском тексте). Напомним, что Основа говорил о прологе в восемь и восемь (*шестнадцать*). Числа 12 и 16 настойчиво повторяются Шекспиром в этих двух пьесах. Тематическая параллель также прослеживается в созвучии имен Rughus и Rugamus в «Гамлете» и «Сне в летнюю ночь» — оба имени этимологически связаны с «огнем».

Комедия «Сон в летнюю ночь» — единственная пьеса Шекспира, в которой, как и в «Гамлете», воспроизводится весь процесс создания «спектакля в спектакле»: персонажи репетируют пьесу, распределяют роли, заводят речь о написании к ней добавления — пролога.

Quin. Well, we will have such a prologue, and it shall be written in eight and six. (*Лигва.* Хорошо, нам нужен такой пролог, и он должен быть написан как восемь и шесть — дословный перевод В.П.)

Bot. No, make it two more: let it be written in **eight and eight**. (III.1.42) — (*Основа.* Нет, добавьте к нему еще два: пусть он будет написан как восемь и восемь — дословный перевод В.П.).

Интересно, что и здесь, как и в словах Гамлета о монологе, фигурирует одно и то же число — восемь плюс восемь — *шестнадцать*. Столь явное совпадение в количестве строк косвенно указывает на то, что слова Гамлета о «двенадцати или шестнадцати строках» — намеренная игра Шекспира с числами. Авторитетный арденский комментарий к этому месту сводится к тому, что пролога, о котором говорил Пигва Основе, в пьесе просто нет, поскольку текст Пролога, который исполняет Пигва, написан совсем другим метром — не метром баллады, о котором шла речь (Brooks 1979)¹⁹. Заметим, однако, что в тексте Пирама во вставной пьесе содержится *шестнадцать* строк:

Pyramus

Sweet Moon, I thank thee for thy sunny beams;
I thank thee, Moon, for shining now so bright;
For, by thy gracious, golden, glittering gleams,
I trust to take of truest Thisby sight.
But stay, O spite!
But mark, poor knight,
What dreadful dole is here!
Eyes, do you see?
How can it be?
O dainty duck! O dear!
Thy mantle good,
What, stain'd with blood!
Approach, ye Furies fell!
O Fates, come, come,
Cut thread and thrum;
Quail, crush, conclude, and quell!

(V.1.261–276)

Пирам

Благодарю, Луна, за солнечный твой свет,

За то, что ты горишь так здорово светло.
В том зареве златом я зорко зрю завет,
Что Фисбы сладостной сейчас вкушу чело.
Но стой! Беда!
Смотри сюда!
Чему свидетель я?
Ты видишь, глаз?
О горький час!
Ах, уточка моя!
О перл любви!
Твой плащ в крови!
О, где ты, Фурий рать?
Режь, Парка, нить!
Начни крушить,
Дробить, ломить, кончать!

(Перевод М. Лозинского)

Вернемся к «Гамлету». После того как «Убийство Гонзаго» прерывается, Гамлет продолжает импровизацию: он произносит еще *два четверостишия и двустушие* (приведенные выше) — всего *десять строк*. А Луциан, как мы помним, успевает прочитать из «дописанного» Гамлетом монолога *шесть строк*. Если сложить те и другие, получается *шестнадцать строк*. Удивительная точность, если вспомнить обещание Гамлета дописать «двенадцать или шестнадцать строк». Но подождем с окончательным выводом и обратим внимание на следующее обстоятельство. Если десять стихотворных строк, которые произносит Гамлет после представления, считать продолжением прерванного монолога Луциана и принять их за один фрагмент текста, то выясняется, что рифма в нем «*хромает*» на *двенадцатой строке* (на слове «was»), которая оказывается незарифмованной. Во время представления «Убийства Гонзаго» Гамлет «ломает» рифмованный монолог Луциана, избличающий убийцу Клавдия, прерывая его комментарием в прозе. После прерывания спектакля рифма у Гамлета снова «хромает», и теперь уже на Клавдии (Клавдий — полатыни значит «хромой»). Так что слова Гамлета в день

приезда актеров «the blank verse shall halt» (II.2.324) (пусть белый стих хромает) оказываются неявной метафорой и предвестием удивительной игры Шекспира с прозой и стихом.

И все-таки, являются ли те десять рифмованных строк, которые Гамлет читает Горацио после спектакля, продолжением прерванного монолога Луциана? В семантическом отношении — нет, несмотря на искусно спрятанное совпадение количества строк. Снова обратимся к словам Гамлета, после которых Клавдий встает и представление прерывается: «*Ham.* You shall see anon how the murderer gets the love of Gonzago's wife» (III.2.257–258) (*Гамлет.* Сейчас вы увидите, как убийца снискивает любовь Гонзаговой жены). Из этих слов ясно, что продолжение монолога (то есть вторая, недоигранная его часть) должно было повествовать о женщине, о королеве, которую соблазняет убийца ее мужа. А в рифмованных стихах, которые Гамлет импровизирует после представления, речь идет только о короле. Быть может, Шекспир «забыл» про монолог? Или строки Гамлета просто утеряны? Известны случаи, когда содержание утерянного отрывка и даже целого произведения удавалось реконструировать путем сопоставления текста с его литературным источником. Но существует ли произведение-прототип, «вдохновившее» Гамлета написать собственный монолог? Такое, какими были «*Exegi Monumentum*» Горация для пушкинского «Я памятник себе воздвиг...» или «Божественная комедия» Данте для гоголевских «Мертвых душ». Скорее всего, у монолога Гамлета должен быть литературный источник. Гамлету не случайно приходит мысль сделать добавление к «Убийству Гонзаго» в форме монолога. Монолог — это диалог трагического героя с вечностью. Речь, обращенная ко всем вместе и ни к кому в отдельности. В зрительный зал — и в пустое пространство. При встрече с актерами Гамлет просит одного из них: *Ham.* ...we'll have a speech straight. Come, give us a taste of your quality; come, a passionate speech. (II.2.301) (*Гамлет.* Давайте сразу же монолог; ну-ка, покажите нам образец вашего искусства; ну-ка, страстный

монолог). На вопрос Первого актера: *First Player*. What speech, my good lord? (II.2.302) (Какой монолог, мой добрый принц?) Гамлет уточняет:

Ham. I heard thee speak me a speech once, but it was never acted; or, if it was, not above once; for the play, I remember, pleased not the million; (II.2.303)

Гамлет. Я слышал, как ты однажды читал монолог, но только он никогда не игрался; а если это и было, то не больше одного раза; потому что пьеса, я помню, не понравилась толпе.

И далее:

Ham. One speech in it I chiefly loved; 'twas Aeneas' tale to Dido; and thereabout of it especially, where he speaks of Priam's slaughter. If it live in your memory, begin at this line: let me see, let me see... (II.2.303)

Гамлет. Один монолог в ней я особенно любил; это был рассказ Энея Дидоне; и главным образом то место, где он говорит об убиении Приама. Если он жив в вашей памяти, начните с этой строки; позвольте, позвольте...

И Гамлет сам начинает читать монолог, напоминая его Первому актеру.

Hamlet

The rugged Pyrrhus, like the Hyrcanian beast, — 304

'tis not so, it begins with Pyrrhus: —

(1) *The rugged Pyrrhus, he, whose sable arm,*

(2) *Black as his purpose, did the night resemble*

(3) *When he lay couched in the ominous horse, 308*

(4) *Hath now this dread and black complexion smear'd*

(5) *With heraldry more dismal; head to foot*

(6) *Now is he total gules; horridly trick'd*

(7) *With blood of fathers, mothers, daughters, sons, 312*

(8) *Bak'd and impasted with the parching streets,*

(9) *That lend a tyrannous and damned light*

(10) *To their vile murders: roasted in wrath and fire,*

(11) *And thus o'er-sized with coagulate gore, 316*

(12) *With eyes like carbuncles, the hellish Pyrrhus*

(13) *Old grandsire Priam seeks.*

(II.2.307–318)

Гамлет

«Косматый Пирр с гирканским зверем схожий...».
Не так; начинается с Пирра:

- (1) «Косматый Пирр — тот, чье оружие черно,
- (2) Как мысль его, и ночи той подобно,
- (3) Когда в зловещем он лежал коне, —
- (4) Свой мрачный облик ныне изукрасил
- (5) Еще страшной финифтью ныне он —
- (6) Сплошная червлень весь расцвечен кровью
- (7) Мужей и жен, сынов и дочерей,
- (8) Запекшейся от раскаленных улиц,
- (9) Что льют проклятый и жестокий свет
- (10) Цареубийству; жгуч огнем и злобой,
- (11) Обросший липким багрецом, с глазами,
- (12) Как два карбункула, Пирр ищет старца
- (13) Приама».

Здесь монолог *прерывается*, Гамлет не дочитывает его до конца. Он произносит *двенадцать строк* и обрывает чтение на середине тринадцатой строки — монолог «хро-мает» на Приаме, троянском царе, муже Гекубы, — перед убийством его Пирром. Точная параллель к прерванному монологу Луциана в момент убийства Гонзаго. Гамлет произносит дюжину (12) полных строк монолога Энея или «чертову дюжину неполных» (13), после чего *сам прерывает себя* (!) и просит актера: *Ham. So proceed you.* (II.2.319) (*Гамлет*. Теперь продолжайте вы).

Актер продолжает чтение с середины той строки, на которой остановился Гамлет:

First Player

*Anon, he finds him.
Striking too short at Greeks; his antique sword,
Rebellious to his arm, lies where it falls,
Repugnant to command. Unequal match'd, 324
Pyrrhus at Priam drives; in rage strikes wide;
But with the whiff and wind of his fell sword
The unnerved father falls. Then senseless Ilium,*

Seeming to feel this blow, with flaming top 328
Stoops to his base, and with a hideous crash
Takes prisoner Pyrrhus' ear: for lo! his sword,
Which was declining on the milky head
Of reverend Priam, seem'd i' the air to stick: 332
So, as a painted tyrant, Pyrrhus stood,
And like a neutral to his will and matter,
Did nothing.
But, as we often see, against some storm, 336
A silence in the heavens, the rack stand still,
The bold winds speechless and the orb below
As hush as death, anon the dreadful thunder
Doth rend the region; so, after Pyrrhus' pause, 340
Aroused vengeance sets him new a-work;
And never did the Cyclops' hammers fall
On Mars's armour, forg'd for proof eterne,
With less remorse than Pyrrhus' bleeding sword 344
Now falls on Priam.
Out, out, thou strumpet, Fortune! All you gods,
In general synod, take away her power;
Break all the spokes and fellies from her wheel, 348
And bowl the round nave down the hill of heaven,
As low as to the fiends!

(II.2.320—350)

Первый актер

«Вот его находит он
 Вотше разящим греков; ветхий меч,
 Руке строптивый, лег, где опустился,
 Не внемля воле; Пирр в неравный бой
 Спешит к Приаму; буйно замахнулся;
 Уже от свиста дикого меча
 Царь падает. Бездушный Илион,
 Как будто чуя этот взмах, склоняет
 Горящее чело и жутким треском
 Пленяет Пирров слух; и меч его,
 Вознесшийся над млечною главою
 Маститого Приама, точно замер.
 Так Пирр стоял, как изверг на картине,

И, словно чуждый воле и свершенью,
Бездействовал.
Но как мы часто видим пред грозой —
Молчанье в небе, тучи недвижимы,
Безгласны ветры, и земля внизу
Тиха, как смерть, и вдруг ужасным громом
Разодран воздух; так, помедлив, Пирра
Проснувшаяся месть влечет к делам;
И никогда не падали, куя,
На броню Марса молоты Циклопов
Так яростно, как Пирров меч кровавый
Пал на Приама.
Прочь, прочь, развратница Фортуна! Боги,
Вы все, весь сонм, ее лишите власти;
Сломайте колесо ей, спицы, обод —
И ступицу с небесного холма
Швырните к бесам!»

В этом монологе (II.2.320—350) возникает целая система образов, связанных с сюжетом трагедии Шекспира. «Пленяет Пирров слух» — «Takes prisoner Pirrhus' ear», то есть — «Берет ухо Пирра в плен». «Ухо» связано в «Гамлете» с убийством: Клавдий вливает яд в ухо спящему отцу Гамлета. Критиками давно отмечено и сходство между картинным «бездействием» Пирра и действенным «бездействием» принца Датского (Johnston 1962)²⁰. Всего Первый актер произносит тридцать строк монолога (320—350), пока Полоний не *прерывает* его презрительной прозаической репликой: «This is too long» (Это слишком длинно). Поэтический монолог Актера, как и монолог Луциана, *прерывается*. И снова — прозой. И снова — Полонием. Вспомним, что представление «Мышеловки» репликой «Прекратите игру!» прерывает именно он. В ответ на слова Полония о «длине» монолога Гамлет язвительно бросает: «*Ham.* It shall to the barber's, with your beard» (Это пойдет к цирюльнику, вместе с вашей бородой...) Обычно эта реплика трактуется как предвестие гибели Полония. Но, может быть, у нее есть и другой — скрытый — смысл? А что, если это — впервые озвученное Гамлетом

намерение сократить рассказ Энея и переделать его в собственный монолог? Рассказ Энея об убийстве Приама должен был напомнить Гамлету об убийстве отца.

По мнению ряда комментаторов, в частности Дж. Буллоу, литературным источником для монолога Энея в «Гамлете» Шекспира могла послужить пьеса Марло и Нэша «Трагедия Дидоны, Царицы Карфагена» (Bullough 1973)²¹. В ней рассказ Энея напоминает соответствующий отрывок из «Энеиды» Вергилия. Монолог Первого Актера, читающего монолог Энея, близок к версии Вергилия, но Шекспир мог знать и «Трагедию Дидоны». И у Шекспира, и у Марло и Нэша Приам падает от свиста Пиррова меча. В шекспировской версии Пирр — «с глазами, как два карбункула». В «Трагедии Дидоны» говорится о «глазах Мегеры», которая изображалась с налитыми кровью глазами. Шекспир обрывает сюжетное повествование в рассказе «своего» Энея на сцене убийства Приама («Пирров меч кровавый пал на Приама»), в том месте, где Эней Вергилия произносит:

Я обомлел, и впервые обьял меня ужас жестокий:
Милого образ отца мне представился

в это мгновенье,

Ибо я видел, как царь, ровесник ему, от удара
Страшного дух испустил (Вергилий 1971)²².

Картина смерти Приама вызвала в Энее страх за судьбу собственного отца. Волнение Гамлета сходно с волнением Энея. Монолог вызвал в душе принца, который наверняка хорошо «помнил» эту сцену из «Энеиды», такой же ужас при мысли об убийстве своего отца. В этом монологе Гамлет слышит отзвуки собственной трагедии. В том, что было «тогда, в Трое», в архаическом прошлом, он прозревает смысл происходящего «здесь и сейчас», при датском дворе. Гамлет просит актера: «Продолжай; перейди к Гекубе». Первый актер продолжает: «О, кто бы видел жалкую царицу» (*First Player*. But who, O, who had seen the mobled queen). И здесь Гамлет прерывает актера вопросом: «Жалкую царицу?» (*The mobled queen?* II.2). Он вспомнил о матери. Вторая часть монолога Энея — рас-

сказ о судьбе Гекубы, царицы, потерявшей мужа. Первый актер продолжает чтение, начатое строкой:

First Player

- (1) 'But who, O, who had seen the mobled queen', —
...
(2) 'Run barefoot up and down, threat'ning the flames 356
(3) With bisson rheum; a clout upon that head
(4) Where late the diadem stood; and, for a robe,
(5) About her lank and all o'er-teemed loins,
(6) A blanket, in the alarm of fear caught up; 360
(7) Who this had seen, with tongue in venom steep'd,
(8) 'Gainst Fortune's state would treason have pronounc'd:
(9) But if the gods themselves did see her then,
(10) When she saw Pyrrhus make malicious sport 364
(11) In mincing with his sword her husband's limbs,
(12) The instant burst of clamour that she made—
(13) Unless things mortal move them not at all—
(14) Would have made milch the burning eyes of heaven, 368
(15) And passion in the gods.'

(II.2.356–369)

Первый актер

- (1) «Но кто бы видел жалкую царицу...»
...
(2) «...Бегущую босой в слепых слезах,
(3) Грозящих пламени; лоскут накинут
(4) На венценосное чело, одеждой
(5) Вкруг родами иссушенного лона —
(6) Захваченная в страхе простыня;
(7) Кто б это видел, тот на власть Фортуны
(8) Устами змея молвил бы хулу;
(9) И если бы ее видали боги,
(10) Когда пред нею, злобным делом тешась,
(11) Пирр тело мужнее кромсал мечом,
(12) Мгновенный вопль, исторгшийся у ней, —
(14) Коль смертное их трогает хоть мало, —
(15) Огни очей небесных увлажнил бы
И возмутил богов».

Полоний *прерывает* рассказ актера о Гекубе — после слов «И возмутил богов» (And passion in the gods) словами: «Смотрите, ведь он изменился в лице, и у него слезы на глазах. — Пожалуйста, довольны». (Look, whether he has not turned his colour and has tears un's eyes. — Pray you, no more) *перед шестнадцатой строкой* той части монолога, которая рассказывает о Гекубе. Это еще одно подтверждение того, что слова Гамлета о монологе в «двенадцать или шестнадцать строк» — не случайность. В них скрыта значимая числовая игра, связанная с монологом. После того как рассказ о Гекубе прерван Полонием, Гамлет говорит Первому актеру: «I'll have thee speak out the rest soon» (Хорошо, ты мне доскажешь остальное потом). Эта строка перекликается с последними словами Гамлета: «The rest is silence» (Остальное — молчание). Недосказанным остается не только монолог, недосказанной оказывается сама жизнь Гамлета.

Гибель Приама оживила в Гамлете память об отце. Рассказ о страданиях Гекубы заставил его задуматься о судьбе матери. Монолог Энея, исполненный Актером, явился своего рода «интерпьесой», поставленной Гамлетом для самого себя, чтобы испытать, прочувствовать силу собственной постановки на себе. Оставшись наедине с самим собой, Гамлет произносит монолог, в котором речь идет о монологе (speech):

Hamlet

...He would drown the stage with tears,
And cleave the general ear with horrid speech...
(II.2.394–395)

Гамлет

...Залив слезами сцену,
Он общий слух рассек бы грозной речью.

После встречи с актерами Гамлет намерен поставить на Клавдии такой же театральный эксперимент, который он сначала поставил на себе. Для этого эксперимента он и сочиняет монолог, «грозную речь» (horrid speech), дабы

«рассечь» ею «общий слух» (the general ear) — слух Клавдия. Становится очевидной связь между монологом Энея об убийстве Приама и монологом Луциана в сцене убийства Гонзаго. Скорее всего, именно монолог Энея и послужил Гамлету литературным источником для его собственного монолога.

В сюжетном отношении рассказ Энея распадается на две части. Первая часть — об убийстве Приама, вторая часть — о страданиях Гекубы, потерявшей мужа. Монолог, дописанный Гамлетом, также состоит из двух частей. Первая — об убийстве короля. Вторая, содержание которой нам известно лишь в прозаическом пересказе самого Гамлета, — о «Гонзаговой жене», королеве, потерявшей мужа. Монологи Энея (в пьесе Шекспира «Гамлет») и Луциана (в пьесе Гамлета «Мышеловка») близки друг другу по эмоциональному настрою и заключенным в них образам. Эней (в исполнении Гамлета):

Hamlet

‘The rugged Pyrrhus, — he whose sable arms,
Black as his purpose...’

(II.2)

Гамлет

«Косматый Пирр — тот, чье оружие черно,
Как мысль его...»

Lucianus

‘Thoughts black, hands apt...’

(III.2)

Луциан

«Рука тверда, дух черен...»

У Пирра оружие «черно, как мысль его» или, если буквально перевести «black as his purpose», — «черно, как его цель». У Луциана: «thoughts black» — сами «мысли черны». Из первой части монолога Энея (об убийстве Пирром Приама) Гамлет читает наизусть полные две-

надцать строк и прерывает свое чтение на середине тринадцатой строки. Вторая часть монолога Энея — о Гекубе, вдохновившая Гамлета рассказать о «Гонзаговой жене» в своей «интерпьесе» «Убийство Гонзаго», — прерывается перед непрочитанной *шестнадцатой* строкой Полонием.

Эта игра с количеством строк «двенадцать и шестнадцать» в монологе Энея перекликается с «дюжиной или шестнадцатью строками», которые Гамлет обещал сочинить в добавление к старой пьесе. Мы видим еще одно сходство между Гамлетом и Шекспиром: оба драматурга «переделывают» не только старые пьесы, но и отдельные монологи других авторов. Гамлет сочиняет вставной монолог для своего спектакля под впечатлением монолога Энея, написанного Шекспиром, но этот монолог, в свою очередь, является «переделкой» монологов из других произведений. Гамлет «переделывает» монолог, уже «переделанный» самим Шекспиром. Возникает «переделка переделки». При этом Гамлет (или Шекспир, а может быть — и тот, и другой) «играет» с числами — с количеством строк: *текст стилистически «хромает» то на двенадцатой, то на шестнадцатой строке.*

Поставленный Гамлетом спектакль «Мышеловка» прерывается. Кажется, зритель так никогда и не узнает, что же должно было произойти в финале представления. Однако оказывается, что в трагедии есть продолжение этого прерванного спектакля. Но «доигрывают» его не приезжие столичные трагики, а герои самой пьесы, и драматургом здесь выступает уже не Гамлет. В игру вступает сам Шекспир. Он продолжает прерванный спектакль в сцене разговора между Гамлетом и Гертрудой в покоях королевы (III.4). С точки зрения событийного действия эта сцена начинается с того же самого момента, на котором было прервано представление «Мышеловки», то есть с убийства. Только теперь в роли убийцы оказывается не племянник короля Луциан, а Гамлет — племянник короля Клавдия. Намереваясь убить Клавдия, Гамлет убивает Полония. Теперь мы можем ответить сразу на два важных вопроса. *Во-первых:* где та часть монолога Энея (о Геку-

бе), на которой Полоний обрывает Актера? С точки зрения параллельности образов (Гекубы и Гертруды) она трансформировалась, «спрессовалась» в новый монолог, дописанный Гамлетом, в ту его часть, где речь идет о «соблазнении Гонзаговой жены». Об этом говорит сам Гамлет, но мы не услышали эту часть монолога Луциана, потому что спектакль в этот момент был прерван. И *во-вторых*: где та часть монолога «о соблазнении Гонзаговой жены», на которой прерывается «Мышеловка»? С точки зрения параллельности действия недочитанная часть монолога Луциана «о Гонзаговой жене», а символически — «о Гертруде», продолжается Шекспиром в сцене, происходящей в покоях королевы. В этой сцене Гамлет «показывает» королеве то, что не успел «показать» Луциан: «как убийца снискивает любовь Гонзаговой жены». Эта сцена — о том, как убийца Клавдий «снискивает любовь» Гертруды.

Прослеживается образная параллель Гертруда — Гекуба. После падения Трои Гекуба попадает в рабство к Одиссею. Гекуба, героиня одноименной трагедии Еврипида, по словам О.М. Фрейденберг, «сродни Гекате, боже-ству смерти и привидений, ночному светилу» (Фрейденберг 1978)²³. Образ Гекаты, наделявшей траву «тлетворной», «смертельной» силой, в трагедии воплощает тему «яда» в монологе Луциана:

Lucianus

Thou mixture rank, of midnight weeds collected,
With Hecate's ban thrice blasted, thrice infected...
(III.2.195–196)

Луциан

Тлетворный сок полночных трав, трикраты
Пронизанный проклятием Гекаты...

Обнаруживается скрытое соответствие между образами Hecate-Hecube и Gertrude. Все они в образно-метафорическом плане объединены темой смерти и яда.

§ 3. Королевская дюжина

Заданная в словах Гамлета о «двенадцати или шестнадцати строках» символическая игра с числами 12 и 16 продолжается на протяжении всей пьесы. Перед поединком Гамлета с Лаэртом придворный Озрик сообщает принцу:

Osr. The king, sir, hath laid, that in a *dozen* passes between yourself and him, he shall not exceed you three hits; he hath laid on *twelve* for nine, and it would come to immediate trial, if your lordship would vouchsafe the answer. (V.2.125)

Озрик. Король, мой принц, поспорил, мой принц, что в *двенадцать* ваших схваток с ним он не опередит вас больше, чем на три удара; он ставит *двенадцать* против девяти; и может последовать немедленное состязание, если ваше высочество соизволит дать ответ.

Если Гамлет собирается написать «двенадцать (дюжину) или шестнадцать строк», то Клавдий задумывает «двенадцать (дюжину) схваток» в дуэли между Гамлетом и Лаэртом. Слова Озрика об условиях поединка считаются в шекспироведении одним из неразгаданных «темных мест» (Jenkins 2000)²⁴. На первый взгляд все понятно: король «бьется об заклад», что в поединке, состоящем из *двенадцати схваток*, Лаэрт не опередит Гамлета более, чем на три результативных удара. Значит, Лаэрт будет считаться выигравшим «заклад» только при счете 8:4 в свою пользу. Если же он победит Гамлета со счетом 7:5, то разница составит лишь два очка и заклад выиграет король. Но этот подсчет верен только в том случае, если каждая схватка будет заканчиваться результативным ударом одного из соперников. Трудность интерпретации возникает из-за слов «он ставит двенадцать против девяти». Некоторые комментаторы полагают, что местоимение «он» здесь относится к Лаэрту, то есть король спорит, что Лаэрт наберет максимум «двенадцать» очков, а Гамлет «девять». Это, однако, не согласуется с общим количеством схваток — «двенадцать». Вначале речь идет о двенадцати поединках, потом о двенадцати результативных ударах. В арденском комментарии рассматриваются

две версии: либо мы имеем дело с текстуальной ошибкой, либо Шекспир не сказал, что он имел в виду. Какие только арифметические манипуляции с числами 3, 9 и 12 не предлагались шекспиоведами в попытке объяснить это противоречие!

Если внимательно проследить за сценой поединка, то выясняется, что в словах «двенадцать против девяти» нет противоречия. Дело в том, что в одной схватке *оба* соперника могут нанести *друг другу* по результативному удару. Именно так и происходит в пьесе. Первые две схватки выигрывает Гамлет. Поединок прерывается на третьей схватке: Лаэрт ранит Гамлета отравленной рапирой, после чего соперники меняются рапирами и Гамлет ранит Лаэрта. Таким образом, говоря формально, счет 3:1 в «пользу» Гамлета. То есть, в ходе дуэли наносятся четыре результативных удара. Три — Гамлетом и один — Лаэртом.

«Дуэль» — это «спектакль в спектакле», поставленный Клавдием для Гамлета, — так же, как «Мышеловка» — это «спектакль в спектакле», поставленный Гамлетом для Клавдия. Самое поразительное, что и «Дуэль», и «Мышеловка» в точности разыгрываются по тем сценариям, которые придумали «драматурги» Клавдий и Гамлет. Даже *прерываются* оба эти «спектакля в спектакле» именно там, где это задумано по сценарию. Перед «Дуэлью» Клавдий говорит:

King

Set me the stoups of wine upon that table. 196
If Hamlet give the first or second hit,
Or quit in answer of the third exchange,
Let all the battlements their ordnance fire...
(V.2.196–199)

Король

Вино на стол поставьте. — Если Гамлет
Наносит первый иль второй удар
Или дает ответ при третьей схватке,
Из всех бойниц велеть открыть огонь;

Так все и происходит: Гамлет наносит первый и второй удар, а затем дает ответ при третьей схватке, на которой и прерывается спектакль Клавдия «Дуэль». Вся эта сцена от начала до конца разыгрывается по сценарию Клавдия, однако результат оказывается иным, чем задумывал король:

King

The king shall drink to Hamlet's better breath; 200
And in the cup an union shall he throw,
Richer than that which four successive kings
In Denmark's crown have worn. Give me the cups;
And let the kettle to the trumpet speak, 204
The trumpet to the cannoneer without,
The cannons to the heavens, the heavens to earth,
'Now the king drinks to Hamlet!'

(V.2.200–207)

Король

За Гамлета король подымет кубок,
В нем утопив жемчужину, ценнее
Той, что носили в датской диадеме
Четыре короля. — Подайте кубки,
И пусть литавра говорит трубе,
Труба — сторожевому пушкарю,
Орудья — небу, небеса — земле:
«Король пьет здравье Гамлета!»

Последняя строка имеет особый метафорический смысл: Гамлет заставляет короля выпить отравленное вино. Все происходит по сценарию. Прерывание спектакля Гамлета «Мышеловка» тоже предусмотрено сценарием, но уже сценарием Гамлета. Вспомним его слова при встрече с актерами:

Гам. I heard thee speak me a speech once, but it was never acted; or, if it was, not above once; for the play, I remember, pleased not the million; (II.2.302)

Гамлет. Я слышал, как ты однажды читал монолог, но только он никогда не игрался; а если это и было, то не

больше одного раза; потому что пьеса, я помню, не понравилась толпе.

Итак, монолог никогда не игрался, а если это и было, то не больше одного раза. Это означает, что монолог никогда не игрался полностью. А в неполном виде все-таки игрался, но лишь один раз, потому что был прерван, так как «пьеса не понравилась толпе». Но это же и есть сценарий «Мышеловки», поставленной Гамлетом, — история недоигранного монолога и пьеса, не понравившаяся Клавдию. Таким образом, слова Гамлета, обращенные к Первому актеру, оказываются «сценарием», по которому играет «Мышеловка». *Вместо двенадцати строк монолога, дописанного Гамлетом, Луциан успеваеt прочитать только шесть. Вместо двенадцати схваток, задуманных Клавдием, поединок прерывается на третьей.* Но так же, как прерванная «Мышеловка» продолжается в другой сцене (в комнате королевы), так же и прерванная «Дуэль» «доигрывается» Гамлетом: он наносит четвертый результативный удар — закалывает Клавдия. Тем самым Гамлет «доигрывает» сцену убийства короля: начав в «Мышеловке», он продолжает ее в покоях Гертруды (где закалывает «фальшивого короля» Полония) и завершает в финале трагедии, убивая Клавдия.

Все эти события, образно говоря, происходят между «двенадцатью» и «четырьмя»: король говорил о двенадцати схватках, а Гамлет наносит четвертый — «результативный» — укол: $12 + 4 = 16$. Возникает соответствие не только между «двенадцатью схватками», задуманными Клавдием в ответ на «двенадцать строк» Гамлета, но и между числом «шестнадцать», связанным, как мы теперь видим, и с дуэлью, и с «шестнадцатью строками» монолога. Эта символическая игра с числами задана уже в первых сценах трагедии. Призрак появляется около *двенадцати* часов. Три раза его видят дозорные, но только *на четвертый раз* — при встрече с Гамлетом — он призывает его «отомстить» (revenge) в буквальном смысле: «взять реванш» — «нанести ответный удар». Это *событие* происходит после «двенадцати» часов и во время «четвертого» появления Призрака: $12 + 4 = 16$. А вот что рассказывает Озрик перед дуэлью:

Osr. The king, sir, hath wagered with him six Barbary horses; against the which he has imponed, as I take it, six French rapiers and poniards, with their assigns... (V.2)

Озрик. Мой принц, король поставил против него в заклад шесть берберийских коней, взамен чего тот поставил, насколько я знаю, шесть французских рапир и кинжалов с их принадлежностями.

Шесть берберийских коней против шести французских рапир — общее число предметов: $6 + 6 = 12$. Это общее число предметов, выставленных в качестве зклада, — 12 — соответствует числу планируемых схваток. Сравним: Луциан успевает прочитать 6 строк сочиненного Гамлетом монолога. Король выставляет в заклад 6 лошадей. Интересно, кстати, что Лаэрт дополнительно выставляет в заклад не только шесть рапир и кинжалов, но и их принадлежности:

Osr. ...as girdle, hangers, and so: three of the carriages, in faith, are very dear to fancy... (V.2.120)

Ham. What call you the carriages?..

Osr. The carriages, sir, are the hangers.

Ham. The phrase would be more german to the matter, if we could carry cannon by our sides; I would it might be hangers till then. But, on; six Barbary horses against six French swords, their assigns, and three liberal-conceited carriages; that's the French bet against the Danish... (V.2.124)

Озрик. ...как-то: пояс, портупей и прочее: три из этих сбруй, честное слово, весьма тонкого вкуса...

Гамлет. Что вы называете сбруями?

Озрик. Сбруи, мой принц, это портупей.

Гамлет. Это слово было бы скорее сродни предмету, если бы мы на себе таскали пушку; а пока пусть это будут портупей. Но дальше: шесть берберийских коней против шести французских шпаг, их принадлежностей и трех приятно измышленных сбруй; таков французский заклад против датского...

По условиям пари Король дает Гамлету фору в 3 удара. Лаэрт дополнительно к 6 шпагам выставляет в заклад 3 сбруи — всего 9 предметов. И, наконец, совершенная мистика чисел: слово «poison» — «яд», связанное не только с

отравлением короля, но и с убийством Гамлета на дуэли, встречается в трагедии 9 раз. Слово «revenge» — «месть» или «реванш» употреблено 16 раз, так же, как и слово «speech» — «монолог». «Монолог» в «дюжину или шестнадцать строк» — это метафорическая, театральная «месть» Гамлета. 16 раз встречается и слово «drink» — «питье», которое в пьесе образно связано со смертью от отравленного питья. Клавдий гибнет на 16-м употреблении слова «drink», когда Гамлет заставляет его выпить отравленное вино. Статистическая частотность употребления слов взята из электронного тезауруса (Hamlet Navigator 2004)²⁵.

§ 4. Дюжина Призрака

Дюжина, число 12, символически связано с Призраком. Впервые Призрак появляется на сцене вскоре после полуночи, когда Бернардо говорит: «Двенадцать бьет...» Второе появление Призрака на сцене тоже происходит после полуночи:

Hamlet

What hour now?

Horatio

I think it lacks of twelve

Marcellus

No, it is struck.

(I.4.3–5)

Гамлет

Который час?

Горацио

Должно быть, скоро полночь.

Марцелл

Уже пробило.

В оригинале: «I think it lacks of twelve», то есть в буквальном переводе «...не хватает до двенадцати». Марк Роуз в своей книге о структуре пьес Шекспира заметил, что сегмент текста между первым появлением Призрака и его уходом состоит из 12 строк (от слов «*Mar. Peace, break thee off. Look where it comes again*» (I.1.43) (*Марцелл*. Тсс. Замолчи; смотри, вот он опять!) и до реплики Марцелла: «*It is offended*» (I.1.53) (Он оскорблен). А сегмент текста между словами Горацио в момент второго появления Призрака: «*If thou hast any sound or use of voice*» (I.1.131) (Когда владеешь звуком ты иль речью) и репликой: «*'Tis here*» (I.1.145) (Он здесь) составляет 16 строк (Rose 1974)²⁶. Призрак появляется после полуночи и исчезает при крике петуха на рассвете. То есть по астрономическому (а не театральному) времени Призрак бродит по сцене между полуночью и рассветом несколько часов. Неоднократно предпринимались попытки вычислить, в какое время года является Призрак. Одни критики полагали, что весной, другие что позже. Самый ранний рассвет в году приходится на двадцатые числа июня, когда солнце встает около 4.30 утра. Теперь напомним, что говорил Полоний королю о Гамлете:

Polonius

You know sometimes he walks four hours together
Here in the lobby.

(II.2.172–173)

В переводе М. Лозинского:

Полоний

Вы знаете, он иногда часами
Гуляет здесь по галерее...

(II.2)

В английском тексте написано «four hours», то есть «четыре часа», а не «часами», как в русском переводе. Большинство комментаторов, в том числе сэр Эдмунд Чемберс, склонны полагать, что Шекспир имел в виду не «four hours», а «for hours», то есть «часами», «несколько часов» (Chambers Warwick)²⁷, однако числительное «четыре» присутствует во

всех текстах «Гамлета», включая и прижизненные издания (Jenkins 2000)²⁸. Итак, Гамлет «гуляет по галерее четыре часа» подряд, как и Призрак, который «гуляет» по сцене с полуночи до рассвета — несколько часов. Сколько конкретно — зависит от времени года. Как бы то ни было, Призрак приходит сразу после 12 ночи, при этом он появляется на площадке перед замком 4 раза подряд. Гамлет гуляет по галерее 4 часа. Сложение чисел 12 и 4 дает число «шестнадцать», почти мистическое в пьесе.

Символика чисел в «Гамлете» имеет структурное и смысловое значение, восходящее к христианской символике, весьма значимой для Шекспира. Число 12 традиционно ассоциируется с апостолами, с темой Христа и предательством Иуды. В Евангелии от Марка 16 глав. 16 строк дописанного Гамлетом монолога — театральная притча об убийстве.

Число 3 связано с Гамлетом. В христианской традиции число 3 — это символ Троицы: Отца, Сына и Святого Духа. В трагедии Троице, с известными оговорками, образно соответствуют старый Гамлет, принц Гамлет и Призрак. У Христа два отца. Один — «небесный», другой — «земной», Иосиф. У Гамлета тоже два отца: «земной» — старый Гамлет, «иномирный» — Призрак.

§ 5. Сколько лет Гамлету?

Число 30 в трагедии тоже символично. Гамлет спрашивает клоуна-могильщика:

Ham. How long hast thou been a grave-maker? 56

First Clo. Of all the days i' the year, I came to 't that day that our last King Hamlet overcame Fortinbras.

Ham. How long is that since?

First Clo. Cannot you tell that? Every fool can tell that; it was the very day that young Hamlet was born...

First Clo. I have been *sexton* here, man and boy, *thirty* years. (V.1.56–59; 68)

Гамлет. Как давно ты могильщиком?

Первый могильщик. Из всех дней в году я начал в тот самый день, когда покойный король наш Гамлет одолел Фортинбраса.

Гамлет. Как давно это было?

Первый могильщик. А вы сами сказать не можете? Это всякий дурак может сказать: это было в тот самый день, когда родился молодой Гамлет...

Первый могильщик. ...я здесь могильщиком с молодых годов, вот уж тридцать лет.

Отсюда следует, что Гамлету ровно *тридцать* лет. Он родился в день победы своего отца, старого Гамлета, и в день смерти старого Фортинбраса. Кстати, любопытная параллель к финальной сцене трагедии: молодой Фортинбрас торжествует победу в день смерти принца Гамлета.

В Первом Фолио, которое считается наиболее приближенным к «настоящему» тексту Шекспира, слова могильщика звучат иначе: «Why heere in Denmarke: I have bin *sixeteene* heere, man and Boy thirty yeares» (F1:3351) (Folio 1623)²⁹. Это означает, что «Я был (могильщиком) здесь *шестнадцать* лет, и я жил здесь в Дании как мальчик и мужчина тридцать лет». Получается, что тридцать лет могильщику, а не Гамлету. Вопрос о возрасте Гамлета до сих пор обсуждается со времени выхода так называемого Variorum издания «Гамлета» в 1877 году (Variorum 1877)³⁰. Однако нас интересует не проблема возраста Гамлета, которая в последнее время получила второе дыхание в шекспироведении, а семантика числовой игры. Упоминание могильщиком в Первом Фолио о «шестнадцати» годах, а в Первом кварто о «дюжине» лет, которые пролежал в могиле череп, дает основание говорить о настойчивом художественном приеме использования Шекспиром числовых показателей для подачи темы в виде бинарной оппозиции: монолог (дюжина или шестнадцать строк) — смерть (дюжина лет черепу — шестнадцать лет работы могильщика).

Если все-таки принять окфордский и арденский тексты, Гамлету тридцать лет, и его возраст совпадает с количеством лет, в течение которых были в браке Актер-король и Актер-королева, являющиеся театральными «отражениями» старого Гамлета и Гертруды:

Player-King

*'Full thirty times hath Ph?bus' cart gone round
Neptune's salt wash and Tellus' orb'd ground,
And thirty dozen moons with borrow'd sheen 104
About the world have times twelve thirties been,
Since love our hearts and Hymen did our hands
Unite commutual in most sacred bands.'*

(III.2.102–107)

Актер-король

«Се тридцать раз круг моря и земли
Колеса Феба в беге обтекли,
И тридцатью двенадцать лун на нас
Сияло тридцатью двенадцать раз,
С тех пор как нам связал во цвете дней
Любовь, сердца и руки Гименей».

Кроме игры с числом 30 здесь возникает игра и с числом 12. «Dozen moons» (двенадцать лун) — *двенадцать* полных циклов — это один год. Далее следует текст Актера-королевы, состоящий ровно из *двенадцати* строк. В сцене с могильщиками также заходит разговор о «девяти годах»:

Ham. How long will a man lie i' the earth ere he rot?

First Clo. Faith, if he be not rotten before he die, — as we have many pocky corsers now-a-days, that will scarce hold the laying in, — he will last you some eight year or *nine* year; a tanner will last you *nine* year. (V.1.70–71)

Гамлет. Сколько времени человек пролежит в земле, пока не сгниет?

Первый могильщик. Да что ж, если он не сгнил раньше смерти — ведь нынче много таких гнилых покойников, которые и похороны едва выдерживают, — так он вам протянет лет восемь, а то и девять лет; кожевник, тот вам протянет девять лет.

Тема «мертвого тела», «покойника» связана с числом *девять*. В трагедии 9 персонажей-покойников, чьи роли обозначены в списке действующих лиц: Призрак, Гамлет, Клавдий, Полоний, Лаэрт, Офелия, Гертруда, Розенкранц и

Гильденстерн. В этот ряд не входят, например, Йорик, чья роль представлена только в наррации, но не разыгрываются на сцене актером.

First Clo. ...Here's a skull now; this skull hath lain you i' the earth three-and-twenty years. (V.1.72)

Первый могильщик. Вот еще череп; этот череп пролежал в земле двадцать лет и три года.

В оксфордском и арденском текстах: «three and twenty years», то есть «три и двадцать лет». Речь идет о черепе придворного шута, «бедного Йорика», который «тысячу раз носил Гамлета на спине». Нетрудно вычислить, что если Йорик умер 23 года назад, а Гамлету 30 лет, то принцу было 7 лет, когда Йорик умер. Зачем Шекспиру понадобилось указывать на семилетний возраст Гамлета-ребенка? Удивительное совпадение, но в трагедии у Гамлета именно *семь монологов*. К тому же отметим — в «первом кварто» могильщик говорит, что череп Йорика пролежал в земле «*дюжину лет*» (Arden commentary). Слово «дюжина», то есть число «двенадцать», настойчиво употребляется в тексте в связи как с темой «смерти», так и с темой «монолога», дописанного Гамлетом, который оказывается скрытой метафорой смерти Клавдия.

§ 6. Дюжина Офелии

Контраст между притворным сумасшествием Гамлета и подлинным безумием Офелии отражен и в числовой символике. Для своего представления Гамлет сочиняет «двенадцать или шестнадцать строк», из которых Луциан успевает прочитать только шесть строк. Офелия раздает шесть цветов (розмарин, анютины глазки, укроп, водосбор, руту и маргаритку), а в двух ее песнях соответственно 12 и 16 строк. Вот первая песня, которую поет обезумевшая Офелия.

Ophelia

- (1) 'How should I your true love know
- (2) From another one?

- (3) By his cockle hat and staff,
- (4) And his sandal shoon.
- (5) He is dead and gone, lady,
- (6) He is dead and gone;
- (7) And his head a grass-green turf;
- (8) And his helle a stone.
- (9) White his shroud as the mountain snow,
- (10) Larded with 'sweet flower;
- (11) Which bewept to the grave did go
- (12) With tru-love showers'.

(IV.5)

Офелия

(Поет.)

- (1) «Как узнать, кто милый ваш?
- (2) Он идет с жезлом.
- (3) Перловица на тулье,
- (4) Поршни с ремешком».
- (5) «Ах, он умер, госпожа,
- (6) Он — холодный прах;
- (7) В головах зеленый дерн,
- (8) Камешек в ногах».
- (9) «Саван бел, как горный снег...»
- (10) «Цветик над могилой;
- (11) Он в нее сошел навек,
- (12) Не оплакан милой».

Как видим, она состоит из трех рифмованных четверостиший, то есть из 12 строк. А вот вторая песня Офелии:

Ophelia

- (1) 'To-morrow is Saint Valentine's day,
- (2) All in the morning betime,
- (3) And I a maid at your window,
- (4) To be your Valentine:
- (5) Then up he rose, and donn'd his clothes,
- (6) And dupp'd the chamber door;
- (7) Let in the maid, that out a maid

- (8) Never departed more.
- (9) By Gis and by Saint Charity,
- (10) Alack, and fie for shame!
- (11) Young men will do't, if they come to't;
- (12) By Cock they are to blame.
- (13) Quoth she, before you tumbled me,
- (14) You promis'd me to wed:
- (15) So would I ha' done, by yonder sun,
- (16) As thou hadst not come to my bed'.

(IV.5)

Офелия

(Поет.)

- (1) «Заутра Валентинов день,
- (2) И с утренним лучом
- (3) Я Валентиною твоей
- (4) Жду под твоим окном.
- (5) Он встал на зов, был вмиг готов,
- (6) Затворы с двери снял;
- (7) Впускал к себе он деву в дом,
- (8) Не деву отпускал».

(Поет.)

- (9) «Клянусь Христом, святым крестом.
- (10) Позор и срам, беда!
- (11) У всех мужчин конец один;
- (12) Иль нет у них стыда?
- (13) Ведь ты меня, пока не смял,
- (14) Хотел женой назвать!»
- (15) «И было б так, срази нас враг,
- (16) Не ляг ты ко мне в кровать».

Эта песня — по форме баллада — состоит из 16 строк. Заметим, что тексты песен Офелии по ходу их исполнения *прерывает* король. Обращает на себя внимание настойчивый прием: прерывание текста, который связан с числовой организацией, с определенным, заранее заданным количеством строк: монолог Луциана, песни Офелии, в которых задана балладная форма.

§ 7. Дюжина Гамлета

Дюжина — 12 строк — и в монологе Гамлета перед разговором с матерью: «Tis now the very witching time of night...» (Теперь как раз тот колдовской час ночи... III.2.379), который, как и сонеты Шекспира, заканчивается рифмованным двустишием:

Hamlet

How in my words soever she be sent,
To give them seals never my soul consent.
(III.2.390)

Гамлет

Хоть на словах я причиню ей боль,
Дать скрепу им, о сердце, не дозволю!

В покоях королевы на вопрос Гертруды: «What have I done...» (Но что я сделала... III.4.47) — Гамлет произносит обвинительную речь:

Hamlet

- (1) Such an act
 - (2) That blurs the grace and blush of modesty,
 - (3) Calls virtue hypocrite, takes off the rose
 - (4) From the fair forehead of an innocent love 52
 - (5) And sets a blister there, makes marriage vows
 - (6) As false as dicers' oaths; O! such a deed
 - (7) As from the body of contraction plucks
 - (8) The very soul, and sweet religion makes 56
 - (9) A rhapsody of words; heaven's face doth glow,
 - (10) Yea, this solidity and compound mass,
 - (11) With tristful visage, as against the doom,
 - (12) Is thought-sick at the act.
- (III.4.49–60)

Гамлет

- (1) Такое дело,

- (2) Которое пятнает лик стыда,
- (3) Зовет невинность лгуней, на челе
- (4) Святой любви сменяет розу язвой;
- (5) Преображает брачные обеты
- (6) В посулы игрока; такое дело,
- (7) Которое из плоти договоров
- (8) Изъемлет душу, веру превращает
- (9) В смешенье слов; лицо небес горит;
- (10) И эта крепь и плотная громада
- (11) С унылым взором, как перед Судом,
- (12) Скорбит о нем.

В этой обвинительной речи — 12 строк. В конце этой сцены Гамлет выступает с «монологической» речью, где он сообщает матери о замысле короля умертвить его по прибытии в Англию и о своем намерении «взорвать землекопа его же миной»:

Hamlet

- (1) There's letters seal'd; and my two schoolfellows, 224
- (2) Whom I will trust as I will adders fang'd,
- (3) They bear the mandate; they must sweep my way,
- (4) And marshal me to knavery. Let it work,
- (5) For 'tis the sport to have the engineer 228
- (6) Hoist with his own petar: and it shall go hard
- (7) But I will delve one yard below their mines,
- (8) And blow them at the moon. O! 'tis most sweet,
- (9) When in one line two crafts directly meet. 232
- (10) This man shall set me packing;
- (11) I'll lug the guts into the neighbour room.
- (12) Mother, good-night. Indeed this counsellor
- (13) Is now most still, most secret, and most grave, 236
- (14) Who was in life a foolish prating knave.
- (15) Come, sir, to draw toward an end with you.
- (16) Good-night, mother.

(III.4.224–239)

Гамлет

- (1) Готовят письма; два моих собрата,

- (2) Которым я, как двум гадюкам, верю,
- (3) Везут приказ; они должны расчистить
- (4) Дорогу к западне. Ну что ж, пускай;
- (5) В том и забава, чтобы землекопа
- (6) Взорвать его же миной; плохо будет,
- (7) Коль я не вруюсь глубже их аршином,
- (8) Чтоб их пустить к луне; есть прелесть в том,
- (9) Когда две хитрости столкнутся лбом!
- (10) Вот кто теперь ускорит наши сборы;
- (11) Я оттащу подальше потроха. —
- (12) Мать, доброй ночи. Да, вельможа этот
- (13) Теперь спокоен, важен, молчалив,
- (14) А был болтливый плут, пока был жив. —
- (15) Ну, сударь мой, чтоб развязаться с вами... —
- (16) Покойной ночи, мать.

В этом отрывке формально 16 строк, но «театрализованый» текст, который заканчивается рифмованным двустишием:

Ham. Is now most still, most secret, and most grave

Who was in life a foolish prating knave. (III.4.236–237)

— перед «ремаркой»: «Come, sir...» (III.4.238) — состоит из 14 строк.

Стихотворные «речи» Гамлета по количеству строк приближаются к сонету.

§ 8. Дюжина или шестнадцать строк

Рассказ Призрака Гамлету начинается со слов: «Я дух, я твой отец...» (I.5). Призрак произносит неполные 16 строк:

Ghost

- (1) I am thy father's spirit;
- (2) Doom'd for a certain term to walk the night, 16
- (3) And for the day confin'd to fast in fires,
- (4) Till the foul crimes done in my days of nature
- (5) Are burnt and purg'd away. But that I am forbid

Призрак

Отомсти за гнусное его убийство.

На пятнадцатой строке — перед *шестнадцатой* («If thou didst ever thy dear father love» — Коль ты отца когда-нибудь любил...) его прерывает Гамлет: «O God!» (О Боже!), после Призрак «договаривает» прерванный текст: «Revenge his foul and most unnatural murder» (Отмсти за гнусное его убийство).

Всего в первом сегменте текста Призрака 16 строк. Примечательно, что в песне, которую исполняет клоун-могильщик, в мифологическом смысле «дублер» Призрака, покойника или сумасшедшего (от строк «In youth, when I did love, did love» (В дни молодой любви, любви. V.1.61) до строк «For such a guest is meet» (Чтоб гостю был ночлег. V.1.95) — три четверостишия (три катрена), то есть 12 строк, и двустиие (две последние строки 3-го куплета повторяются еще раз — (V.1.118–119) — всего 14 строк. Иначе говоря, перед нами не что иное, как шутовская пародия, карнавальное «снижение» сонетной формы. В конце сцены с могильщиками Гамлет произносит еще четыре рифмованные строки:

Hamlet

Imperious Caesar, dead and turn'd to clay,
Might stop a hole to keep the wind away:
O! that that earth, which kept the world in awe,
Should patch a wall to expel the winter's flaw. 92
(V.1.89–92)

Гамлет

Державный Цезарь, обращенный в тлен,
Пошел, быть может, на обмазку стен,
Персть, целый мир страшившая вокруг,
Платает щели против зимних вьюг.

Таким образом, три куплета песни могильщика и финальное четверостишие Гамлета составляют вместе 16 строк. Описанная игра Шекспира с числами и с сег-

ментами текста в 12 и 16 строк, которые «окольцовывают» важнейшие сцены в трагедии, можно представить в виде следующей схемы:

Призрак (I.1)

Первое появление: 12 строк.

Второе появление: 16 строк.

Призрак (I.5)

1-й монолог: 12 строк.

2-й монолог: 16 строк.

Монолог Энея (II.2)

В исполнении Гамлета: 12 строк (прерывается на 13-й строке).

В исполнении Актера: 16 строк (прерывается перед 16-й строкой).

Сцена в покоях королевы (III.4)

1-й монолог Гамлета: 12 строк.

2-й монолог Гамлета: 16 строк.

Песни Офелии (IV.5)

1-я песня: 12 строк.

2-я песня: 16 строк.

Песни клоуна-могильщика (V.1)

Песня в 12 строк.

Потом повтор 2 строк рефрена: всего 14 строк.

Гамлет дочитывает еще 4 рифмованные строки.

Всего (не считая рефрена): 16 строк³¹.

§ 9. Движение времени

Шекспир очень внимательно относился к движению времени в своих пьесах, точно рассчитывая длительность событий как в «драматическом», так и в «календарном» времени. Использование в пьесах многочисленных указаний на время, в которое происходят события, таких, как дни недели, время суток, количество дней, месяцев, лет, или указаний на дни и периоды религиозных праздников, позволяет говорить о структурном приеме построения драматического текста. Для иллюстрации темы времени в пье-

сах Шекспира приведем отрывок из работы А.А. Аникста: «Есть у Шекспира произведения, в которых события происходят на протяжении суток, — “Сон в летнюю ночь” и “Буря”. Но, как правило, действие длится дольше. В некоторых пьесах оно занимает год, в других — несколько лет. События первой части “Генриха IV” приходятся на время с июня 1402 по июнь 1403 года. Во второй части они длятся десять лет — с 1403 по 1413 год... В “Ромео и Джульетте” ведется точный отсчет времени. Точкой отсчета является четвертая сцена третьего акта. Капулетти размышляет, на какой день назначить венчание Париса и Джульетты:

Капулетти

Какой сегодня день?

Парис

Синьор,
Сегодня понедельник.

Капулетти

Понедельник?
Вот как! Нет, в среду будет слишком рано.
В четверг! Скажи ей, что в четверг
Мы с благородным графом обвенчаем.

(III.4)

(Перевод Б. Пастернака.)

События первого акта — драма приверженцев враждующих домов, бал у Капулетти, встреча юных героев — происходят в воскресенье. В понедельник утром они тайно венчаются, днем происходит убийство Меркуцио и Тибальда, вечером Капулетти решает сыграть свадьбу в четверг. В понедельник же Ромео и Джульетта проводят первую и единственную брачную ночь. Во вторник утром Ромео бежит в Мантую, а Джульетта узнает, что родители отдадут ее за Париса. Она получает снотворный напиток от Лоренцо. Во вторник вечером Капулетти передумал — назначает свадьбу вместо четверга на среду: “Завтра же вам в церковь” (IV.2). Узнав об этом, в ту же ночь Джуль-

етта принимает напиток и надолго засыпает. В среду утром ее находят “мертвой”, относят в склеп, а Лоренцо посылает нарочного в Мантую. Летаргия Джульетты должна длиться “ровно сорок два часа” (IV.1), немного меньше двух суток. Значит, она просыпается в четверг утром или ночью, когда и умирают оба — она и Ромео. Зачем была нужна Шекспиру такая точность? Для того, чтобы мы почувствовали стремительность событий: трагедия разыгралась на протяжении всего пяти суток»³².

Мы привели столь пространную цитату в доказательство того, что ни одно упоминание о времени действия у Шекспира не является случайным, а выступает как прием для создания поэтической хронологии событий.

§ 10. Двойное время

Сколько времени длится действие трагедии «Гамлет»? По мнению Л.С. Выготского «все события трагедии измерены и соотнесены друг с другом во времени условном, сценическом»³³. Примерно к такому же выводу приходит английский шекспировед Харли Гранвилль-Баркер: «В реальности Шекспира интересует *темп*, а не время. Он использует время как вспомогательное средство и обращается с ним и с календарем свободно, создавая впечатление убедительности»³⁴. Русский исследователь М.М. Морозов пытался подойти в проблеме времени в «Гамлете» несколько иначе: «Сколько же времени длится трагедия? С точки зрения «астрономического» времени — два месяца. Но с точки зрения «драматического» времени, которое одно только и имело значение для Шекспира, прошло много лет тяжелых переживаний и размышлений. Шекспир жертвовал «астрономическим» временем, не считался с ним. Все дело в том, что он «оком души» увидел Гамлета на кладбище уже совсем не таким молодым, как в начале трагедии. Точно так же в финале, в сцене поединка, он увидел Гамлета, любовь которого (всего два месяца назад по «астрономическому» исчислению!)

Лаэрт сравнивал с весенней фиалкой, и которого Офелия назвала «розой прекрасного государства», — толстым, обрюзгшим, страдающим одышкой человеком. «Он толст и одышлив», — говорит о нем королева (V.2.300)³⁵.

Давно замечено, что действие в пьесах Шекспира развивается в «двойном времени» — реальном и сценическом³⁶. К этому, однако, следует еще добавить «психологическое» время, поскольку персонажи пьес Шекспира живут и в своем индивидуальном, «психологическом» времени, что создает театральный эффект одновременности одних и тех же событий. Одни и те же события оказываются увиденными в трех разных временных плоскостях: реальном (календарном), сценическом (театральном) и психологическом (индивидуальном времени персонажа).

В своем знаменитом предисловии к «Гамлету» Харли Гранвилль-Баркер разделяет действие пьесы на условные «три движения» (three movements)³⁷. «Первое движение» происходит в течение двух дней: начинается с первой сцены и заканчивается встречей Гамлета с Призраком, после которой принц собирается надеть на себя маску безумия: «*Ham. ...hereafter shall I think meet / To put an antic disposition on*» (I.5) (Что я сочту, быть может, нужным / В причуды облекаться иногда). «Второе движение», по Гранвилль-Баркеру, начинается со сцены разговора Полония с Рейнальдо (II.1), продолжается в сцене приезда актеров в Эльсинор, кульминирует в сцене «Мышеловки» и заканчивается встречей Гамлета с Капитаном из войска Фортинбраса (IV.4). «Второе движение» также длится в течение двух дней, если исходить из «сценической» хронологии. Наконец, «третье движение» начинается с разговора Гертруды с Офелией (IV.5) и заканчивается на следующий день сценой финального поединка, гибелью Гамлета и приходом Фортинбраса. «Третье движение» опять-таки длится два дня. Таким образом, в сценическом времени действие пьесы происходит в течение шести дней.

А как тогда быть со словами Гамлета о времени, прошедшем со времени смерти его отца, обращенными к

Офелии перед представлением «Мышеловки»: *Ham. ...my father died within two hours* (III.2) (А нет и двух часов, как умер мой отец). Офелия отвечает: « *Nay, 'tis twice two months, my lord*» (Нет, тому уже два месяца, мой принц). Время одного и того же события представляется двумя персонажами по-разному. Казалось бы, и с точки зрения и реального, и драматического времени с момента смерти отца Гамлета до сцены «Мышеловки» конечно же прошло больше времени, чем «два часа». Слова Гамлета можно объяснить его «сумасшествием». Однако его слова о «двух часах» имеют самый что ни на есть реальный смысл. Он произносит их в середине пьесы, примерно на 2000-й строке, а это значит, что для зрителей в театре, то есть в реальном астрономическом времени, пьеса началась около двух часов назад³⁸. Общая продолжительность пьесы (примерно 3900 строк) длится на сцене около четырех часов. Безумные на первый взгляд слова Гамлета о времени оказываются самыми что ни на есть реалистичными. Таким образом, нарочитое использование Шекспиром приема разных временных (и числовых) измерений служит созданию нескольких театральных реальностей. Игра Шекспира числами календаря и датами воспроизводит модель театральности, которую мы сформулировали ранее: «А» выступает перед «В» в роли «С». Здесь «А» — это событие, представленное перед зрителем «В» как событие не в том времени, в которое оно произошло в реальности «С». Само Время становится символическим персонажем, выступающим в разных обликах. Попытаемся разобраться, как работает этот многоликий Хронос в «Гамлете».

§ 11. Двенадцатая ночь

Несмотря на множество временных несоответствий, например, относительно возраста Гамлета, в трагедии есть абсолютно точные указания на время, в которое происходят события. Сначала определим дату окончания действия

пьесы по «календарному» времени. Вспомним песню Офелии после гибели ее отца Полония:

Ophelia

«Tomorrow is Saint Valentine day,
All in the morning betime,
And I a maid at your window,
To be your Valentine».

(IV.5)

Офелия

«Заутра Валентинов день,
И с утренним лучом
Я Валентиною твоей
Жду под твоим окном».

«Валентинов день» — это 14 февраля, или день влюбленных, когда молодые люди и девушки гадают или бросают жребий, выбирая себе возлюбленного — «Валентина» или «Валентину». Получается, что Офелия поет свою песню 13 февраля («чертова» дюжина). В тот же день она гибнет. Ее похороны (сцена с могильщиками) состоятся в Валентинов день. В тот же день проходит финальный поединок между Гамлетом и Лаэртом. Таким образом, с точки зрения календарного времени трагедия заканчивается 14 февраля, в Валентинов день.

Теперь нам предстоит ответить на более сложный вопрос: когда по «календарному» времени начинается действие трагедии? Но что считать началом трагедии? Дату убийства старого Гамлета (об этом мы узнаем из рассказа Призрака, то есть само убийство не показано в пьесе) или первое появление Призрака в самой пьесе? Заметим при этом, что первому появлению Призрака на сцене предшествуют еще два его появления, о чем мы узнаем из рассказа Марцелла Горацио:

Marcellus

Horatio says 'tis but our fantasy,
And will not let belief take hold of him

Touching this dreaded sight, twice seen of us.
(I.1)

Марцелл

Горацио считает это нашей
Фантазией, и в жуткое виденье,
Представшее нам дважды, он не верит.

В самой пьесе Призрак впервые появляется перед стражниками в присутствии Горацио. На призыв Горацио, обращенный к Призраку: «By heaven, I charge thee, speak!» (I.1) (Заклинаю, молви!) Призрак «шагает прочь». Затем Призрак возвращается и вновь уходит, не сказав ни слова. Бернардо заключает: «Он бы ответил, да запел петух». Марцелл дает тому свое объяснение:

Marcellus

It faded on the crowing of the cock.
Some say that ever 'gainst that season comes
Wherein our Saviour's birth is celebrated,
The bird of dawning singeth all night long;
And then, they say, no spirit dare stir abroad...
(I.1.)

Марцелл

Он стал незрим при петушином крике,
Есть слух такой, что каждый год близ той поры,
Когда родился на земле Спаситель,
Певец зари не молкнет до утра:
Тогда не смеют шелохнуться духи...

Итак, после ухода Призрака Марцелл указывает на «календарное» время его прихода в действии пьесы. Речь идет о периоде, называемом в протестантизме временем Адвента (ожидание Второго пришествия Спасителя — Advent), которое начинается в четвертое воскресенье перед Рождеством (в конце ноября) и заканчивается в ночь перед Рождеством — 24 декабря. Затем следует период Эпифания (The Season of Epiphany), то есть Богоявления

(по восточной церковной традиции). Это кульминация Рождественского периода, так называемые Двенадцать дней Рождества — с 25 декабря до 5 января. В западной протестантской традиции день перед Богоявлением считается Двенадцатым днем Рождества, а вечер перед Двенадцатым днем Рождества называют Двенадцатой ночью³⁹. 5 января считается Одиннадцатым днем Рождества, в то время как вечер того же дня считается Двенадцатой ночью, началом Двенадцатого дня Рождества. В западной церковной традиции Двенадцатый день Рождества приходится на 6 января, день Богоявления⁴⁰.

Если верить слуху, на который ссылается Марцелл, в период от Адвента (конец ноября) до дня Богоявления (6 января) Призраки не появлялись. Ни один церковный канон не подтверждает слов Марцелла, однако здесь для нас важно не «календарное» время, а «драматическое». Не только Марцелл, но и Горацио верит в то, что в этот период не «смеют шелохнуться духи»: «*Hor. So have I heard, and do in part believe it*» (I.1) (Я это слышал и отчасти верю). Как бы ни обстояло дело в реальной церковной традиции, в «драматической» реальности Призрак не должен появляться «близ той поры, когда родился на земле Спаситель». Так и происходит в пьесе — после явления стражникам (I.1) и Гамлету (I.4, I.5) в следующий раз Призрак появляется в трагедии только после сцены «Мышеловки» в комнате Гертруды, с которой беседует Гамлет. Как мы увидим далее, сцена разговора Гамлета с Гертрудой, скорее всего, происходила после Рождества, когда духи снова могли появляться.

День Адвента приходится на четвертое воскресенье перед Рождеством (конец ноября), однако в реальной церковной практике Адвент может длиться от трех дней до восьми недель⁴¹. Иначе говоря, подготовка к периоду Адвента в «драматическом» времени пьесы может приходиться не на конец, а на начало ноября.

До появления Призрака на сцене в начале ноября, из слов стражников мы узнаем о его приходе «дважды» до этого, то есть в две предыдущие ночи: *Бернардо*: «Минувшей ночью...» (I.1). Примечательно, что о первом появле-

нии Призрака мы узнаем из слов Марцелла, чье имя для зрителей шекспировской эпохи ассоциировалось со святым Марцеллом центурионом. (Римский центурион Марцелл был казнен в 298 году от Р.Х. за отказ поклоняться языческим богам Империи. В день рождения императора он отказался от принесения жертв богам и бросил свое оружие перед Легионом со словами: «Я служу Иисусу Христу».) Исходя из этого, Стив Зомер предполагает, что Призрак впервые появляется 30 октября — то есть в день праздника святого Марцелла центуриона⁴². Если принять эту гипотезу, то следующее появление Призрака («минувшей ночью») приходится на ночь 31 октября (праздник Хеллоуин, когда было принято наряжаться в костюмы вампиров, ведьм, скелетов и призраков), а появление Призрака перед Марцеллом, Бернардо и Горацио — на 1 ноября, то есть на День Всех Святых. Следуя этой хронологии, Призрак явился перед Гамлетом 2 ноября — в День Всех Душ (All Souls' Day) или День поминовения усопших. День поминовения усопших связан с символикой света (поминальные свечи). По словам Стива Зомера, «каждый из этих трех дней, следующих за праздником святого Марцелла, ознаменован общением между живущими и мертвыми. Бдения в ночь Хеллоуина восходят к дохристианским традициям друидов Ирландии, праздновавших 31 октября конец лета, день почивших предков — «самхайн». В этот день духи мертвых возвращались в свои земные дома. 1 ноября — День Всех Святых — как последний большой праздник римско-католического литургического года, введен в седьмом веке. В этот день поминают всех святых, как канонизированных, так и безвестных. А в День Всех Душ (день поминовения) поминают всех крещеных христиан, попавших в Чистилище, поскольку они умерли без причастия.

В словах Призрака Гамлету содержится указание на Чистилище (purgatory): *Ghost*. Till the foul crimes done in my days of nature / Are burnt and purg'd away. (I.5.9–13) — «Пока грехи моей земной природы / Не выжгутся дотла». Призрак объясняет: *Ghost*. Cut off even in the blossoms of my sin / Unhousel'd, disappointed, unaneled — «Я скошен

был в цвету моих грехов, / Врасплох, не причащен и не помазан». «Черные одежды» (inky cloak — I.2.77) Гамлета вполне соответствуют тому одеянию, которое в День Всех Душ должен был носить сын в честь траура по своему отцу, умершему непричащенным⁴³.

Итак, Призрак появляется перед Адвентом (что следует из слов Марцелла), а затем только после «Мышеловки». День недели, в который идет представление «Мышеловки», упомянуто самим Гамлетом при появлении Полония, пришедшего сообщить о приезде актеров: «Принц, актеры приехали сюда» (II.2). Гамлет передразнивает его перед Розенкранцем и Гильденстерном: *Ham.* I will prophesy he comes to tell me of the players; mark it. — You say right, sir; o' Monday morning; 'twas so indeed — *Гамлет:* «Я вам пророчу, что он явился сообщить мне об актерах; вот увидите. — Вы правы, сударь; в понедельник утром: так это и было, совершенно верно». Из слов Гамлета следует, что актеры приезжают в Эльсинор в понедельник утром. После встречи с актерами Гамлет предлагает им сыграть «Убийство Гонзаго»:

Ham. We'll ha't tomorow night.

(II.2)

Гамлет

Мы это представим завтра вечером.

Таким образом, из текста следует, что актеры, прибывшие в Эльсинор в понедельник утром, дают спектакль «Мышеловка» вечером во вторник. Единственный понедельник Рождественского периода (до Богоявления) в период представлений «Гамлета» в Лондоне при жизни Шекспира приходится на январь 1602 года. В соответствии с Юлианским календарем, которым пользовались в то время в Англии и Дании, актеры приезжают в Эльсинор в понедельник 4 января. Среда 6 января 1602 года приходилась на праздник Богоявления, то есть на Двенадцатый день. Тогда вечер вторника перед Богоявлением 5 января — когда шло представление «Мышеловки» — был Двенадцатой ночью⁴⁴. Греческий термин для Богоявления — «эпи-

фаний» — означает «показывать», «дать знать», «раскрыть»⁴⁵, что полностью соотносится с замыслом «Мышеловки», раскрывающей Клавдию знание Гамлета о его преступлении. Интересно заметить, что день Эпифания (Богоявления) был также известен в Европе как «День трех королей» или «Праздник дураков». Во время представления «Мышеловки» на сцене присутствуют три короля: два сценических (в пантомиме и Актер-король) и один «реальный» — Клавдий, наблюдающий за зрелищем. Напомним, что отравляемый Луцианом Гонзаго — по пьесе не король, а герцог («имя герцога Гонзаго»). Историческая связь между Эпифанием (Богоявлением) и Праздником дураков восходит к Сатурналиям, во время которых участники и зрители выбирали шутовских короля и королеву. «Шутовские» Актер-король и Актер-королева присутствуют и в представлении «Мышеловки».

Драматическая хронология событий пьесы не противоречит реальной хронологии: трагедия «Гамлет» в том конечном варианте, который известен нам сегодня, была впервые зарегистрирована в так называемом «Stationary Register» 26 июля 1602 года, хотя ранние редакции, по мнению многих исследователей, относятся к 1600 и 1601 годам. Интересно заметить, что Двенадцатая ночь в «Гамлете» соотносится с комедией Шекспира «Двенадцатая ночь», написанной между 1599 и концом 1601 года. В этой комедии, как и в «Гамлете», магистральной темой проходит тема безумия⁴⁶.

Вернемся теперь снова к вопросу о продолжительности действия в «Гамлете». Сколько времени проходит с момента убийства старого Гамлета Клавдием до первого появления Гамлета в пьесе после приезда из Виттенберга в Эльсинор? На этот вопрос отвечает сам Гамлет: «*Ham. But two months dead! Nay, not so much, not two!*» (I.2) (Два месяца как умер! Меньше даже). Теперь вспомним, что Призрак говорит Гамлету: «*Ghost. ...Sleeping in orchard, / My custom always in the afternoon, / Upon my secure hour thy uncle stole, / With juice of cursed hebenon in a vial, / And in the porches of my ears did pour...*» (I.5) (...Когда я спал в саду, / Как то обычно делал пополудни, / Мой мирный

час твой дядя подстерег / С проклятым соком белены в
сосуде / И тихо мне в преддверия ушей / Влил...).

Английское слово «orchard» означает «фруктовый сад». Король спал пополудни (то есть после двенадцать часов дня, что явно соотносится с появлением Призрака после полуночи) во «фруктовом саду». Полуденный сон во фруктовом саду на открытом воздухе (и в Англии, и в Дании. — *В.П.*) мог иметь место примерно в первую неделю сентября. После этого времени погода становилась слишком прохладной для сна на открытом воздухе⁴⁷.

Теперь вернемся в королевский дворец, где в Двенадцатую ночь (5 января) идет представление «Мышеловки», и еще раз прислушаемся к разговору Гамлета с Офелией.

Нат. For, look you, how cheerfully my mother looks, and my father died within's two hours.

Оф. Nay, 'tis twice two months, my lord.

Гамлет. Вот посмотрите, как радостно смотрит моя мать, а нет и двух часов, как умер мой отец.

Офелия. Нет, тому уже дважды два месяца, мой принц.

Из слов Офелии следует, что старый Гамлет был убит четыре месяца назад, то есть, если отсчитать четыре месяца от 5 января, то смерть старого Гамлета приходится на начало сентября. Если исходить из реальной хронологии — на воскресенье 6 сентября 1601 года. Известно, что Джон Шекспир, отец драматурга, был похоронен 8 сентября 1601 года. Если похороны состоялись на третий день (по христианскому обычаю), то дата его смерти приходится на 6 сентября. Как здесь не вспомнить легенду, переданную комментатором Шекспира Николасом Роу, что актер Шекспир играл в своем «Гамлете» роль Призрака, то есть своего собственного отца! Со времени смерти старого Гамлета до представления «Мышеловки» проходит четыре месяца (от 6 сентября до 5 января), что можно заключить из слов Офелии.

Как мы установили ранее, в драматическом времени финальная сцена происходит в Валентинов день. Таким образом, можно предположить, что действие «Гамлета» длится с 6 сентября (день смерти старого Гамлета) по

14 февраля (день похорон Офелии, гибели Гамлета и восшествия на датский престол нового короля — молодого Фортинбраса). В «календарном» времени действие пьесы происходит с воскресенья 6 сентября 1601 года до воскресенья 14 февраля 1602 года (явная аллюзия на Христово Воскресение), то есть пять месяцев и четырнадцать дней. Создается впечатление, что Шекспир буквально высчитывал время действия своих пьес с календарем в руках.

§ 12. Математика сонетов

Не только пьесы, но и сонеты Шекспира представляют собой прекрасный пример драматической игры с числами. Сонеты состоят из четырнадцати строк: трех четверостиший (двенадцать строк) с перекрестной рифмой (abab/cdcd/efef) и зарифмованного двустушия с парной рифмой: gg. Ритм сонета, таким образом, меняется на двенадцатой строке. Гамлет пишет стихотворный монолог. Шекспир пишет сонет. Монолог — о смерти, о прошлом. В сонетах — тоже тема смерти, но преодоленная искусством. Сонет — о будущем.

Гамлет говорит о «двенадцати» строках. У Шекспира «двенадцать» строк только в одном, «переломном» 126-м сонете, на котором, образно говоря, «хромает» вся композиция из 154 сонетов. Сонет 66 «Tir'd with all these, for restful death I sue...» (Устал я жить и умереть хочу) (А. Финкель)⁴⁸ иногда называют «гамлетовским». Сложение чисел 6 + 6 дает 12 — символическое в трагедии «Гамлет». Однако нам представляется, что лексически и тематически «ближе» к Гамлету сонет 126 «O thou, my lovely boy...» (О, милый мальчик) (А. Финкель)⁴⁹.

Во всем творчестве Шекспира слово «quietus» в двойном значении, как «расчет, расплата, расписка в уплате долга» и как «смерть», использовано только в 126-м сонете и в монологе Гамлета «To be, or not to be» (III.1.56–89): «When he himself might his quietus make / With bare bodkin?»

(Когда б он сам мог дать себе расчет / Простым кинжалом?). Сонет 126 заканчивается словами: «Her audit (though delayed), answered must be, / And her quietus is to render thee» (Как ни тяни, за все расплата ждет / То, что цветет, со временем умрет) (перевод В. Розова). Дословно речь идет о «счете» (audit), по которому, хоть и с отсрочкой (though delayed), придется платить (ответить) — (must be answered) смертью — «quietus». По тематике (отсрочка мщения и неотвратимость расплаты смертью) эти строки близки к темам «Гамлета».

Сонеты до 126-го обращены к молодому человеку, «юному другу» поэта, а последующие посвящены женщине — Смуглой леди (Booth 1977)⁵⁰. Первая часть комментария Гамлета к «Мышеловке» повествует о мужчине — о сопернике-убийце. Монолог Луциана прерывается, «ломается» в том месте, где речь должна пойти о женщине, «Гонзаговой жене». Таким образом, сюжетная линия сонетов и сюжетная ситуация во вставной пьесе Гамлета в определенном смысле сходны по структуре.

Драматургия сонетов строится на отношениях между четверым персонажами: Автором-поэтом, (его) Другом, Смуглой леди и Поэтом-соперником. По ходу развития сюжета эти «действующие лица» сонетов становятся участниками двух своеобразных «любовных треугольников»: Автор — Друг — Смуглая леди и Автор — Друг — Поэт-соперник. Смуглая леди изменяет Автору с его возлюбленным Другом (сонеты 40–42). Измена Друга представлена не только в «эротическом», прямом смысле, но и в переносном — духовном: Друга начинает воспевать Поэт-соперник (сонет 78).

Проводя параллель между драматургией сонетов и сюжетными ситуациями в «Гамлете», можно заметить, что в трагедии персонажи также вступают в отношения соперничества в рамках «треугольников»: старый Гамлет — Гертруда — Клавдий; Гамлет — Клавдий — Гертруда; Гамлет — Гертруда — Призрак; Гамлет — Офелия — Лаэрт.

Оскар Уайльд в своем эссе «Портрет мистера W.H.» предположил, что прототипом Друга поэта был Уильям Хьюз (William Hues) — мальчик-актер, исполнявший в

театре женские роли, намекая тем самым на гомосексуализм Шекспира. Вместе с тем ряд исследователей высказывает мнение, что прообразом Друга был сын драматурга — Гамнет Шекспир, умерший в *двенадцатилетнем* возрасте (Брандес 1997)⁵¹.

До сих пор предпринимаются попытки обнаружить в творчестве Шекспира автобиографические аллюзии. Не утихают споры вокруг загадочного посвящения, которым открывается издание сонетов 1609 года: «Единственному вдохновителю нижеследующих сонетов, мистеру W.H., всяческого счастья и вечности, обещанной нашим бессмертным поэтом, желает доброжелатель, рискнувший выпустить их в свет. T.T.». Известно, что за инициалами T.T. скрывался лондонский издатель сонетов Томас Торп. А кто же этот загадочный W.H., тот самый Друг поэта? Среди реальных фигур, которым могли принадлежать эти инициалы, нередко называют Уильяма Герберта (William Herbert) — графа Пембрука и Генри Ризли (Henry Wriothesley) — графа Саутгемптона. Однако еще классик шекспироведения Эдвард Дауден полагал, что сонеты, адресатом которых считают одного человека, на самом деле были обращены к нескольким людям. В их числе, кроме упомянутых графа Пембрука и графа Саутгемптона, могли быть и королева Елизавета, и жена Шекспира Энн Хэтэуэй, и сын поэта — Гамнет.

Гамлет и Гамнет — варианты одно и того же имени. Неизвестно, был ли Гамлет театральной «реинкарнацией» Гамнета, но если вспомнить, что Шекспир играл в своей пьесе Призрака, то есть отца Гамлета, то невольно возникает мысль о связи между личной трагедией Шекспира и трагедией «Гамлет».

Примечания

¹ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 308.

² Лотман Ю.М. Семантика числа и тип культуры // Ю.М. Лотман. Семиосфера. СПб., 2001. С. 430.

³ Shakespeare Rhymezone.com. (электронный тезаурус текстов Шекспира).

⁴ Sprinchorn, E. The Odds on Hamlet. Columbia Forum. 1964. (VII.4). P. 41.

⁵ Sohmer, S. Certain Speculations on Hamlet, the Calender and Martin Luther // Early Modern Literary Studies. 2.1 (1996). P. 51–52.

⁶ Roth, S. Hamlet. The Undiscovered country. N.Y., 2001.

⁷ Топоров В.Н. Поэтика Достоевского и архаичные схемы мифологического мышления // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 107.

⁸ Furness. Transactions of the New Shakspeare Society for 1874. L., 1874.

⁹ Jenkins, H. The Arden Shakespeare. Hamlet. L., 2000. P. 481.

¹⁰ Jenkins, H. Op. cit. P. 507.

¹¹ Jenkins, H. Op.cit. P. 482.

¹² Chambers, Ed. The Warwick Shakespeare. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. / Ed. by Sir Edmund Chambers. Blackie & Son Limited. no date. P. 180.

¹³ Chambers, Ed. Op. cit. P. 180.

¹⁴ Alexander, N. The Macmillan Shakespeare. Hamlet. Richard Clay Ltd., 1978. P. 168.

¹⁵ Chambers, Ed. Op. cit. P. 190.

¹⁶ Alexander, N. Op. cit. P. 170.

¹⁷ Alexander, N. Op. cit. P. 170.

¹⁸ Roth, S. Op. cit. P. 14.

¹⁹ Brooks, H.F. The Arden Shakespeare. A Midsummer Night's Dream. L., P. 53.

²⁰ Johnston, A. The Player's Speech in Hamlet // Shakspeare Quaterly. XIII. 1962. P. 25–26.

²¹ Bullough, G. Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Vol.VII. L., 1973. P. 37–38.

²² Вергилий. Энеида / Пер. С. Ошерова. М.: Худ. лит. Книга 2. Стихи 559–562.

²³ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 345.

²⁴ Jenkins, H. Op. cit. P. 561–565.

²⁵ Hamlet Navigator 2004 (electronic thesaurus).

²⁶ Rose, M. Shakespearian Design. Harvard, 1974. P. 96–105.

²⁷ Chambers, Ed. Op. cit. P. 173.

- ²⁸ Jenkins, H. Op. cit. P. 245.
- ²⁹ Folio 1. 1623.
- ³⁰ Variorum (Furness Variorum). L., 1877.
- ³¹ Пимонов В., Славутин Е. Загадка Гамлета. М., 2001. С. 128–132.
- ³² Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974. С. 97–99.
- ³³ Выготский Л.С. Анализ эстетической реакции. Трагедия о «Гамлете», принце Датском // Л.С. Выготский. Психология искусства. М., 1986. С. 226.
- ³⁴ Granville-Barker, H. Prefaces to Shakespeare. Hamlet. L., 1963. P. 50.
- ³⁵ Морозов М.М. О динамике созданных Шекспиром образов // Морозов М.М. // Избранные статьи и переводы. М., 1954. С. 177.
- ³⁶ Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974. С. 99.
- ³⁷ Granville-Barker, H. Op. cit. P. 52–188.
- ³⁸ Sohmer, S. Certain Speculations on Hamlet, the Calendar, and Martin Luther. Early Modern Literary Studies 2.1 (1996).
- ³⁹ Bratcher, D. The Twelve Days of Christmas. L., 2006.
- ⁴⁰ Bratcher, D. The Season of Epyphany. L., 2006.
- ⁴¹ Collins, K. The Season of Advent // www.kencollins.com
- ⁴² Sohmer, S. Op. cit.
- ⁴³ Sohmer, S. Op. cit.
- ⁴⁴ Roth, S. Hamlet as the Christmas Prince. EMLS 7.3. (January 2002).
- ⁴⁵ Bratcher, D. The Season of Epyphany. L., 2006.
- ⁴⁶ Boyce, Ch. Dictionary of Shakespeare. Wordsworth Editions. L., 1996. P. 670.
- ⁴⁷ Roth, S. Hamlet as the Christmas Prince. EMLS 7.3. (January 2002).
- ⁴⁸ Финкель А. Сонеты Шекспира. Сонет 66 // Шекспировский сборник 1976. М., 1977. С. 247.
- ⁴⁹ Там же. С. 272.
- ⁵⁰ Booth, S. Shakespeare's Sonnets. Yale Univ. Press, 2001. P. 430.
- ⁵¹ Брандес Г. Шекспир. М., 1997. С. 156.



ГЛАВА V

§ 1. Драматическая метафора

В теоретической поэтике метафору принято рассматривать «как фигуру речи, где слово или выражение применяется к человеку, идее или предмету, к которым они не могут быть применены в своем буквальном смысле. Метафора — это скрытая аналогия, которая образно идентифицирует две вещи» (Shaw 1972)¹. «Метафора — это подмена одного предмета другим, или приравнивание двух вещей, относящихся к разным мыслительным рядам» (Shipley 1970)². Близкое определение дает М. Петровский: «Метафора — это вид тропа, в основе которого лежит ассоциация по сходству или по аналогии. Так, «старость» можно назвать «вечером» или «осенью жизни», так как все эти три понятия ассоциируются по общему их признаку приближения к концу: жизни, суток, года» (Петровский 1925)³.

Любые определения метафоры в теоретической поэтике связаны с аналогией, сходством, ассоциацией по общему признаку, перенесением свойств одного предмета на другой или употреблением слова не в прямом, а в переносном значении. Все это, по существу, подразумевает скрытое, имплицитное сравнение двух предметов или реалий, то есть «А как В», где слово «как» лишь подразумевается. Такая метафора в лингвистическом смысле остается метафорой вне зависимости от контекста художественного произведения.

Самый фундаментальный труд о метафоре в творчестве Шекспира принадлежит Кэролайн Сперджен (Spurgeon 1968)⁴. На основе систематического анализа доминантных образов и основных мотивов (*dominating images*

and leading motives) в пьесах драматурга Сперджен предложила принципиально новый подход к шекспировской метафоре, позволяющей проникнуть как во внутренний мир персонажей, так и в художественный мир самого автора. В своей работе Сперджен использует термин «image» «как единственное доступное слово для обозначения любой формы сравнения, а также любой формы скрытого сравнения, то есть метафоры»⁵. В отечественном шекспироведении идеи Сперджен получили развитие в работе Л.Е. Пинского, предложившего концепцию «магистрального» сюжета (Пинский)⁶, и М.М. Морозова, исследовавшего метафоры Шекспира как выражение характеров действующих лиц (Морозов 1954)⁷. Предложенный Морозовым подход к шекспировской метафоре как поэтическому приему построения образа персонажа нашел отражение в работах А.Л. Гречаного (Гречаный 1962)⁸ и С.М. Мезенина (Мезенин 1976)⁹. Недавнее отечественное исследование о метафоре у Шекспира, в основе которого лежит концепция Сперджен о взаимосвязи словесного образа и драматического действия, принадлежит Е.В. Харитоновой: «...Создавая пьесу, драматург соединяет поэтические и драматургические приемы. При этом особая роль отводится метафоре, поскольку она является связующим звеном между словесно-образным строем и драматическим жанром» (Харитоновна 1995)¹⁰. Автор определяет метафору как «функцию в драматическом пространстве сюжета: метафора вначале моделирует свою микросистему и на каком-то этапе действия становится микроэлементом драматургического действия... метафора работает как драматургический прием», в частности, на примере «взаимодействия локальной метафоры яда «quicksilver» и магистральной метафоры “мир-театр”».

В настоящей работе метафора у Шекспира рассматривается не как фигура поэтического языка, то есть троп, осуществляющий переход от прямого смысла к переносному (скрытое сравнение, аналогия), а как особый механизм построения художественного целого, при помощи которого автор осуществляет тройной переворот смыс-

лов: от прямого смысла к переносному, затем от переносного к прямому и, наконец, снова от прямого смысла к переносному. Речь идет о своего рода драматической или «обратной» метафоре, когда предмет и его метафора меняются ролями: предмет становится метафорой, а метафора — предметом. Концепция обратной метафоры как фундаментального приема построения художественного текста у Шекспира исследована в диссертационной работе автора (В. Пимонов 2004)¹¹, а также в монографии, написанной совместно с режиссером, заслуженным деятелем искусств России профессором Евгением Славутиным (В. Пимонов, Е. Славутин 2001)¹².

Драматическая или обратная метафора у Шекспира, как структурный элемент театральности, выполняет сюжетообразующую и композиционную функцию и представляет собой свернутый сюжет в форме предвестия, оракула или загадки. Драматическая метафора не раскрывает сюжет, а, наоборот, представляет его в зашифрованном виде, создавая ситуацию загадки. Другими словами, драматическая метафора заключает в себе скрытую формулу или сценарий будущих событий и изначально представлена в тексте в явном (не метафорическом) виде. Так, рассказ Призрака о реальном (в прямом, не метафорическом смысле) яде, влитом Клавдием в ухо спящего короля, оказывается предвестием образного, «словесного» яда — монолога Луциана в «Мышеловке», приготовленного Гамлетом для ушей Клавдия. Далее, по ходу действия вновь происходит переворот смыслов: яд в переносном (метафорическом) смысле — монолог Луциана — снова превращается в яд в прямом, буквальном смысле, когда Гамлет закалывает Клавдия отравленной рапирой и, таким образом, отравляет его ядом. Недочитанный Гамлетом монолог (рассказ Энея Дидоне), который Гамлет просит дочитать Первого актера, становится предвестием недочитанного до конца монолога Луциана (написанного самим Гамлетом), а недочитанный монолог Луциана, в свою очередь, трансформируется в финале пьесы в незаконченный рассказ Гамлета, который должен «досказать» Горацио.

Обратная метафора может быть выражена в разных формах — как в речевой, так и в невербальной — жестовой, мимической. Первое появление Призрака в роли «глухонемого» (бессловесное действие) оказывается скрытым сценарием дальнейшего драматического действия (появление Гамлета в роли «глухонемого» перед Офелией), а затем происходит преобразование этого метафорического образа немоты Гамлета в реальную немоту, в немоту в прямом смысле, в смерть Гамлета — «остальное — молчание» (the rest is silence).

Ярким примером обратной метафоры как предвестия будущих событий служит сцена разговора Гамлета с Гильденстерном после представления «Мышеловки». Гамлет спрашивает Гильденстерна о короле:

Ham. Ay, sir, what of him?

Guil. Is in his retirement marvellous distempered.

Ham. With **drink**, sir? 232

Guil. No, my lord, rather with cholera.

Ham. Your wisdom should show itself more richer to signify this to his doctor; for, for me to put him to his purgation would perhaps plunge him into far more cholera.

(III.2.230–235)

Гамлет

Да, сударь мой, что с ним?

Гильденстерн

Удалился, и ему очень не по себе.

Гамлет

От вина, сударь мой?

Гильденстерн

Нет, мой принц, скорее от желчи.

Гамлет

Ваша мудрость выказала бы себя более богатой, если бы вы сообщили об этом его врачу; потому что если за

его очищение возьмусь я, то, пожалуй, погружу его в еще пушую желчь.

Гамлет интересуется у Гильденстерна — «не от питья ли?» (*with drink, sir?*) королю стало не по себе. В этой сцене слово «питье» (*drink*) употреблено в буквальном, прямом значении. Спрятанный здесь метафорический заряд «выстреливает» только в финале трагедии, когда от отравленного «питья» (*the drink*) сначала умирает Гертруда: «...питье, питье... Я отравилась» (*the drink, the drink. I am poison'd*), а затем Гамлет заставляет Клавдия допить отравленное вино из кубка: «Пей свой напиток!» (*Drink off this potion*). Обратим внимание, что слово «*potion*» имеет двойное значение — лекарство и зелье, то есть яд. А теперь вспомним, что Гамлет иронически советовал Гильденстерну сообщить о недомогании Клавдия врачу, «потому что если за его очищение возьмусь я, то, пожалуй, погружу его в еще пушую желчь». Эти слова Гамлета оказались пророческими — за «лечение» короля «зельем» действительно взялся он сам.

Однако обнаружить в вопросе Гамлета Гильденстерну «Не от питья ли?» скрытое предвестие гибели короля можно, лишь «вернувшись обратно» к сцене их разговора в тот момент, когда в конце пьесы Гамлет заставляет Клавдия выпить отравленное им самим «питье».

Таким образом, как показывает приведенный пример, актуализация обратной метафоры происходит только в результате мысленного соединения достаточно удаленных друг от друга сегментов текста при возвращении к ранее прочитанному, образно говоря, при обратном чтении — от конца к началу.

Та же конструкция обратной метафоры, связанная с темой «отравленного питья», возникает в линии Горацио. Гамлет спрашивает Горацио: «Но что у вас за дело в Эльсиноре? / Пока вы здесь, мы вас научим пить» (*Ham. But what is your affair in Elsinore? / We'll teach you to drink deep ere you depart. I.2.174–175*). Эта реплика Гамлета оказывается предвестием сцены в финале, когда Горацио намерен совершить самоубийство, собираясь допить оставшееся на дне кубка отравленное вино: «Я римлянин,

но датчанин душою; / Есть влага в кубке» (I am more an antique Roman than a Dane: / Here's yet some liquor left. V.2.348–349). Гамлет же, отбирая у Горацио кубок, в буквальном смысле «учит» его «пить до дна», когда делает это сам: «Дай кубок мне; оставь; дай, я хочу» (Give me the cup. I'll ha't. V.2.351).

В шекспировской драме обратная метафора представляет собой интереснейший способ неявного представления будущего в настоящем, при помощи которого строится сюжет. Механизм действия обратной метафоры состоит в том, что по ходу действия прямое значение слова, высказывания или целой сцены становится образным и, наоборот, образное значение приобретает буквальный смысл и буквальное выражение в действиях персонажей.

Шекспир незаметно закладывает метафорическую «бомбу» в первой же реплике пьесы, в вопросе стражника Бернардо: «Кто здесь?» (Who's there? I.1.1). В ближайшем контексте этот вопрос не содержит никакого метафорического значения. Бернардо просто спрашивает: кто идет — враг или друг державы? В контексте же всей трагедии проявляется образный смысл этого вопроса, связанного с одной из главных тем трагедии — темой видимости и реальности, того, что кажется, и того, что есть на самом деле. Кто здесь? Дух отца или дьявол? А кто здесь на троне? Благородный король или злодей? Кто здесь? Кто скрывается за портьерой? Король или жалкий шут? Поиск Гамлетом ответов на эти вопросы лежит в основе действия пьесы.

В первой сцене пьесы, в реплике стражника Франсиско, задана и другая важнейшая для всего действия тема, тема «мышеловки»: «Мышь не шевельнулась» (Not a mouse stirring. I.1.11). В ближайшем контексте это образное клише несет в себе совершенно прозаическое сообщение: «Все тихо, все спокойно». В контексте же всей пьесы реплика Франсиско имеет скрытую образно-смысловую связь со сценой в комнате королевы (III.4), где Полоний прячется за портьерой, подслушивая разговор Гамлета с Гертрудой. Услышав призыв королевы о помощи: «Меня убить ты хочешь? О, помогите!», Полоний выдает себя криком: «Помогите, помогите!» (вербально «шевелится»), и Гам-

лет со словами: «Что, крыса? Ставлю золотой, — мертва!» пронзает его рапирой. Полоний оказывается «крысой» (rat), попавшей в собственную мышеловку, поставленную им для Гамлета. Здесь мы наблюдаем семантическую игру: «мышь» не шевельнулась, а «крыса» шевельнулась. Метафоризация «мышь — Полоний» происходит по общему признаку — по предикату «шевеления». Реплика Франсиско («Мышь не шевельнулась») оказывается обратной метафорой гибели Полония.

Обратим внимание на реплику Гамлета, обращенную к Гертруде в сцене убийства Полония: «Пусть вас король к себе в постель заманит; щипнет за щечку, мышкой назовет» (Let the bloat King tempt you again to bed, / Pinch wanton on your cheek, call you his mouse. III.4.184—185). Здесь слово «мышка» (mouse) представляет собой обратную метафору: Гертруда действительно становится «мышкой», попавшей в «мышеловку», поставленную Клавдием для Гамлета: она выпивает отравленное вино, предназначенное ее сыну.

В спектакле Гамлета «Мышеловка» зритель видит театральное изображение убийства, совершенного племянником короля, неким Луцианом. Но это сценическое убийство представляет собой и обратную метафору, скрытую формулу дальнейших событий, которые произойдут в основном действии, в «реальной» жизни — с самим автором постановки: убийство племянником короля Гамлетом отца Лаэрта — Полония. В том же смысле поставленный Клавдием спектакль — поединок между Гамлетом с Лаэртом, сюжет которого состоит в мести сына за убийство отца, оказывается предвестием реальной мести сына за смерть отца — убийства Гамлетом Клавдия. Автор-постановщик театральной «мышеловки», предназначенной для соперника, всегда сам попадает в свою же «мышеловку» в реальной жизни.

Вопрос короля, обращенный к Гамлету: «Ты все еще окутан прежней тучей?» — дословно — «облаками» (How is it that the **clouds** still hang on you? I.2) в ближайшем контексте означает: «Ты все еще в трауре?» Однако вопрос Клавдия оказывается предвестием другой сцены — разговора Гамлета с Полонием об облаке.

Ham. Do you see yonder **cloud** that's almost in shape of a camel? (III.2.268)

Гамлет. Вы видите вон то облако, почти что вроде верблюда?

Облако здесь выступает как метафора изменчивости, неоднозначности, загадочности. Обнаруживается образная связь «облака» с темой загадки. Теперь становится понятно, почему Гамлет, появляющийся в «черном» (nighted colour) траурном одеянии, по словам короля, «окутан тучей» (**clouds** still hang on him). Ведь Гамлет и сам — как облако, то есть загадка для окружающих. И если облако есть метафора Гамлета, то слова Клавдия «Большая пушка грянет в облака» (But the great cannon to the **clouds** shall tell. I.2.126) приобретают образный смысл, оказываются скрытым предвестием убийства Гамлета.

Конструкция обратной метафоры задана в словах Горацио, обращенных к Гамлету:

Horatio

What if it tempt you toward the flood, my lord,
And draw you into **madness**?

(I.4.78, 83)

Горацио

Что если вас он завлечет к волне...
И свергнет вас в безумие?

В ближайшем контексте сцены эти слова воспринимаются как предостережение об опасности, ожидающей Гамлета при встрече с Призраком. Метафоричность слов Горацио обнаруживается позже, когда после разговора с Призраком Гамлет действительно принимает облик сумасшедшего.

Вот что говорит Гамлет Горацио перед началом «Мышеловки»:

Hamlet

...and bless'd are those 32
Whose blood and judgment are so well comingled

That they are not a **pipe** for fortune's finger
To sound what stop she please.

(III.2.32–35)

Гамлет

И с равной благодарностью приемлет
Гнев и дары судьбы: благословен,
Чьи кровь и разум так отрадно слиты,
Что он не дудка в пальцах у Фортуны,
На нем играющей...

Разговор о человеке, не желающем быть дудкой (**pipe**) «в пальцах у Фортуны, на нем играющей», оказывается в буквальном смысле сценарием сцены с флейтой, которую Гамлет разыгрывает с Розенкранцем и Гильденстерном после «Мышеловки». В английском тексте «флейта» названа словом «*pipe*», иначе говоря, в оригинале речь идет о той же самой *дудке*, что и в разговоре с Горацио, а не о разных инструментах, как можно ошибочно заключить из русского перевода Лозинского. В беседе Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном «флейта» (*pipe*) сначала появляется на сцене в качестве обычного музыкального инструмента, как театральный реквизит, и не более того.

Ham. ...Will you play upon this **pipe**? 256

Guil. My lord, I cannot.

Ham. I pray you.

Guil. Believe me, I cannot.

Ham. I do beseech you. 260

Guil. I know no touch of it, my lord.

(III.2.256–261)

Гамлет

Не сыграете ли вы на этой дудке?

Гильденстерн

Мой принц, я не умею.

Гамлет

Я вас прошу.

Гильденстерн

Поверьте мне, я не умею.

Гамлет

Я вас умоляю.

Гильденстерн

Я и держать ее не умею, мой принц.

Неспособность сыграть на музыкальном инструменте образно контрастирует с тщетной попыткой сыграть на струнах человеческой души.

Нат. 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a **pipe**? Call me what instrument you will, though you can fret me, you cannot play upon me. (III.2.264)

Гамлет. Черт возьми, или, по-вашему, на мне легче играть, чем на дудке? Назовите меня каким угодно инструментом, — вы хоть и можете меня терзать, но играть на мне не можете.

Лады флейты превращаются в струны души Гамлета. Флейта (*pipe*) на наших глазах превращается в метафору человека. При этом «дудка» сначала появляется в тексте как метафора в явном виде, затем — как обычный музыкальный инструмент, сценический реквизит, и наконец, становится в полном смысле тем, что мы называем обратной метафорой, — драматическим механизмом, обращающим поэтический образ в драматическое действие и драматическое действие в метафору.

Таким образом, обратная метафора есть, по существу, метаморфоза, трансформация образа. Обратная метафора напоминает монтажную фразу, смысл которой обнаруживается при восприятии всей фразы, а не отдельных ее частей. Трансформация предмета сценического реквизита — книги в человека происходит в сцене разговора Гамлета с Полонием:

Pol. ...What do you read, my lord?

Нат. Words, words, words. 200

Pol. What is the matter, my lord?

Ham. Between who?

Pol. I mean the matter that you read, my lord.

Ham. Slanders, sir: for the satirical rogue says here that old men have grey beards, that their faces are wrinkled, their eyes purging thick amber and plum-tree gum, and that they have a plentiful lack of wit, together with most weak hams... 204

(II.2.199–204)

Полоний

Что вы читаете, принц?

Гамлет

Слова, слова, слова.

Полоний

И что говорится, принц?

Гамлет

Про кого?

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 сморщенны, глаза источают густую камедь и сливовую смолу и что у них полнейшее отсутствие ума и крайне слабые поджилки; всему этому, сударь мой, я хоть и верю весьма могуче и властно, однако же считаю непристойностью взять это и написать; потому что и сами вы, сударь мой, были бы так же стары, как я, если бы могли, подобно раку, идти задом наперед.

Буквальные ответы Гамлета на вопросы Полония неожиданно приобретают метафорический смысл. Книга из реквизита сцены, из вещественного предмета (не метафоры) превращается в метафору человека. Гамлет рисует убийственный портрет самого Полония. Так обратная

метафора, вновь перевернувшись, становится прямой и разящей. Гамлет читает не просто книгу — он читает Книгу Жизни. А эта книга, как известно, кончается смертью.

В сценах с «дудкой» и «книгой» Шекспир использует прием одушевления и обратный прием овеществления. Вещи выступают в роли живых существ, а живые существа — в роли вещей. Обратной метафорой оказывается и разговор Гамлета с Озриком — в сцене перед поединком с Лаэртом.

Ham. What's his weapon?

Osr. Rapier and dagger.

Ham. That's two of his weapons; but, well.

(V.2.117–119)

Гамлет

Его оружие какое?

Озрик

Рапира и кинжал.

Гамлет

Это его оружие. Ну и что?

Гамлет отвечает буквально следующее: «Это два его оружия» (That's two of his weapons). У Лаэрта двойное оружие не только в прямом, но и в переносном смысле: отравленная рапира в его поединке с Гамлетом символизирует предательство. Слова Озрика: «Рапира и кинжал», имеющие прямое, буквальное значение в ближайшем контексте сцены, становятся обратной метафорой гибели Гамлета в результате предательства Лаэрта, применившего двойное оружие — отравленную рапиру. Но и Гамлет действует двойным оружием: словом и ядом. Он, как и Клавдий, вливает яд в ухо королю, но только это не настоящий яд, каким Клавдий отравляет старого Гамлета, а яд речей. Монолог Луциана в «Мышеловке» — это метафорический яд для ушей Клавдия, от которого тому становится «очень не по себе» (marvellous distempered). Двой-

ное оружие Гамлета предназначено и для ушей королевы, которая восклицает: «Ты уши мне кинжалами пронзаешь» (These words like daggers enter into my ears. III.4.95). Слова-кинжалы и монолог-яд оказываются драматическими метафорами двойного оружия, которым Гамлет в финале убивает Клавдия: сначала поражает его рапирой, а затем заставляет допить отравленное ядом вино.

С одной стороны, драматическая метафора овеществляется в предметах сценического реквизита, а с другой — предметы реквизита превращаются в метафору, создавая образный симбиоз вербальных и невербальных средств выразительности драматического текста.

§ 2. Полоний, Польша и поляки

Имена действующих лиц в пьесах Шекспира часто оказываются скрытыми драматическими метафорами отдельных сценических ситуаций или даже целого сюжета. Нередко имя персонажа оказывается важнейшей частью фундамента, на котором держится композиция всей пьесы.

Показательна в этом смысле метафорическая связь между именем *Полоний* и сюжетными линиями, связанными с *Польшей и поляками*. На вопрос Марцелла, похож ли являвшийся Призрак на короля, Горацио отвечает:

Horatio

As thou art to thyself:
Such was the very armour he had on
When he the ambitious Norway combated;
So frown'd he once, when, in an angry parle,
He smote the sledded **Polacks** on the ice.
(I.1.73–79)

Горацио

Как ты сам на себя.
Такой же самый был на нем доспех,

Когда с кичливым бился он Норвежцем;
Вот так он хмурился, когда на льду
В свирепой схватке разгромил поляков.

Горацио называет Норвежцем норвежского короля — старого Фортинбраса, убитого старым Гамлетом во время поединка. Из рассказа Горацио мы узнаем, что, перед тем как убить Фортинбраса, Гамлет-отец разгромил поляков. В четвертом акте трагедии Гамлет, увидев солдат, спрашивает у капитана:

Hamlet

Good sir, whose powers are these?

Captain

They are of Norway, sir.

Hamlet

How purpos'd, sir, I pray you?

Captain

Against some part of **Poland**.

Hamlet

Who commands them, sir?

Captain

The nephew to old Norway, Fortinbras.

Hamlet

Goes it against the main of **Poland**, sir,
Or for som frontier?

Captain

Truely to speak, and with no addition,
We go to gain a littile patch of ground
That hath in it no profit, but name.
To pay five ducats, five, I would not farm it;
Nor will it yield to Norway or the **Pole**.

A ranker rate, should it be sold in fee.

Hamlet

Why, the the **Polack** never will defend it.
(IV.4.13–27)

Гамлет

Скажите, сударь мой, чье это войско?

Капитан

Норвежца, сударь.

Гамлет

Куда оно идет, спросить дозволейте?

Капитан

Оно идет на **Польшу**.

Гамлет

А кто их предводитель?

Капитан

Фортинбрас,
Племянник старого Норвежца.

Гамлет

На всю ли **Польшу** вы идете, сударь,
Иль на какую-либо из окраин?

Капитан

Сказать по правде и без добавлений,
Нам хочется забрать клочок земли,
Который только и богат названьем.
За пять дукатов я его не взял бы
В аренду. И **Поляк** или Норвежец
На нем навряд ли больше наживут.

Гамлет

Так за него **Поляк** не станет драться.

В финале трагедии молодой Фортинбрас, претендующий на датский престол, приходит со своим войском в Данию после похода на Польшу. Вспомним, что до победы над своим соперником — старым Фортинбрасом старый Гамлет «в свирепой схватке разгромил поляков» (*Hor. He smote the sledded Polacks on the ice. I.1*). Прежде чем явиться победителем в Данию в финале трагедии, молодой Фортинбрас тоже побеждает поляков, отбирая у Поляка «кочек земли» (*patch of ground*). Таким образом, внешняя рамка трагедии, связанная с убийством старого Фортинбраса и символическим отмщением за это убийство его сыном, удваивается отступлением от основной сюжетной линии — победой над поляками. Мести Гамлета за смерть отца (убийству Гамлетом Клавдия) также предшествует отступление — убийство Полония. Имя *Полоний* означает поляк. Получается, что Гамлет, как его отец и как молодой Фортинбрас, прежде чем одержать победу над главным соперником (Клавдием), проходит через Польшу, правда, в отличие от них, в переносном смысле, «переступая» (в буквальном смысле) через Полония (поляка). Имя Полония оказывается скрытой метафорой его смерти, черной меткой его судьбы.

Другой пример скрытой образной связи между судьбой героя и его именем мы находим в сюжетной линии Лаэрта. Лаэрт возвращается из Эльсинора в Париж (*Paris*). Мифологический Парис (*Paris*) гибнет от отравленной стрелы. Лаэрт гибнет от отравленной рапиры. Лаэрта и Париса также объединяет тема «облака». Лаэрт, по словам Клавдия, «кутается в тучи» (*King. Keeps himself in clouds. IV.5.58*). Интересно, что и гомеровский Лаэрт «окутан тучей» — «Черная туча печали покрыла Лаэрта» (Гомер, «Одиссея», песня 24, перевод Вересаева). Призыв к избранию шекспировского Лаэрта королем сопровождается упоминанием облаков: «Уста и шапки / До облаков возносят дикий вопль: “Лаэрт, будь королем!”» (перевод А. Кронберга) (*Caps, hands and tounges, applaud it to the clouds: «Laertes shall be king, Laertes king!» IV.5.108–109*). Судьба Париса тоже связана с облаком. Во время сражения под стенами Трои он был бы убит, если бы его

покровительница Афродита не «окутала» его «облаком» и не вывела из боя невредимым.

После того как Клавдий прерывает представление «Мышеловки» на прозаическом комментарии Гамлета во время монолога Луциана, принц спрашивает: *Ham.* What, frightened with false fire? (III.2). Дословно: «Что, испугался *фальшивого огня?*» Вопрос Гамлета приобретает метафорическое звучание в связи со значением имени убийцы — Луциана (*Licianus*), которое этимологически восходит к латинскому *lux*, что значит «свет», и связано с «огнем». Клавдий испугался «фальшивого» убийцы, то есть актера, исполнявшего роль Луциана. В этом и состоит скрытый смысл восклицания Гамлета. Имена двух убийц во вставных сценах трагедии — Луциана и Пирра — связаны с темой «огня» и «света». Эта тема обнаруживается в этимологии их имен. Луциан (от латинского *lux* (свет)) убивает Гонзаго. Пирр (от греческого *πυρ* (огонь)) убивает Приама. Наконец, Клавдий — король «солнце» (свет) — на фоне «тучи» Гамлета — убивает старого короля.

§ 3. Когда умирает Дездемона?

Иногда ключ к пониманию имени шекспировского персонажа как драматической метафоры спрятан в акустическом каламбуре, в звуковой ассоциации. В «Отелло» Дездемона спрашивает Отелло, когда тот вернет на службу Кассио:

Desdemona

Shall't be to-night at supper?

Othello

No, not to-night.

Desdemona

To-morrow dinner then?

Othello

I shall not dine at home;..

Desdemona

Why, then, to-morrow night, or Tuesday morn;
On Tuesday noon, or night; on **Wednesday morn:**
I prethee, name the time, but let it not exceed
three days.
(III.3.64–74)

Дездемона

За ужином сегодня?

Отелло

Нет еще.

Дездемона

Так завтра утром или за обедом?

Отелло

Я завтра ухожу...

Дездемона

Так завтра вечером? Во вторник днем?
Ну, вечером во вторник? В среду утром?
Ты только назови точнее день
И чтобы срок не превышал трех суток.
(Перевод Б. Пастернака.)

Дездемона просит Отелло вернуть Кассио на службу не позже «среды утром» — *Wednesday morn* и при этом ставит условие, чтобы срок не превышал *трех дней*. Словарь Джоунза (Jones 1972)¹³ дает вариант произношения слова *Wednesday* /'we-dnzdi/, что в сочетании с /mo:n/ произносится как /we-dnzdimo:n/ и созвучно с /'dezdimo:n/, то есть с произношением имени *Дездемона*. Разговор между Отелло и Дездемоной происходит в воскресенье, поскольку Дездемона перечисляет дни недели: завтра (то есть

в понедельник), во вторник и в среду (последний срок, не превышающий трех дней).

В художественном мире Шекспира действие развивается одновременно в разных временных измерениях, не совпадающих с естественным течением времени, что делает затруднительным определение временной продолжительности действия пьесы. Сколько времени длится действие в «Отелло»? В третьем акте Бьянка упрекает Кассио: «Но слыханное ль дело? Исчезнуть на семь дней и семь ночей» (перевод Б. Пастернака). В английском тексте ее слова звучат так: «What, keep a week away» (III.4.168). Однако к моменту разговора Бьянки с Кассио действие длится всего три дня: первый день — в Венеции, еще один день — на Кипре и, наконец, третий день, начинающийся в третьем акте и продолжающийся до конца пьесы. Ночью того же дня, то есть на третьи сутки с начала действия пьесы, гибнет Дездемона. Ее условие о сроке возвращения Кассио на службу, не превышающем трех дней (истекающих в среду), оказываются пророчеством ее собственной смерти на третий день.

Слова Дездемоны «name the time» можно читать двояко — как «назови время» и как «имя есть время». Таким образом, в звуковом каламбуре, связанном с именем Дездемоны, зашифрована дата ее смерти. Имя Дездемоны оказывается драматической метафорой ее судьбы. Этимологически же имя Дездемона происходит из греческого и означает «несчастливая».

В шекспировских пьесах обнаруживается скрытая связь между именем персонажа и сценической ситуацией или всем сюжетом в целом. Иными словами, имя (А) начинает играть сюжетную роль (В). Таким образом, на уровне личных имен персонажей воспроизводится модель театральности: «А выступает в роли В». Шекспир — Shakespeare — «потрясающий копьем» — создает свою собственную драматическую этимологию имени.

В истории литературы прослеживается несколько этапов использования личного имени персонажа в художественном произведении: от имени-понятия в форме образа в античности до имен аллегорических фигур средне-

вековых мистерий и моралите — Смерть, Жизнь, Добродетель, Порок, и от имен-масок комедии дель-арте с их типовыми ролями и до имени как драматической метафоры у Шекспира.

§ 4. Метафора яда

Действие трагедии «Гамлет» разворачивается в двух планах — сюжетном и метафорическом. Яд, который Клавдий вливает в ухо спящему королю, Шекспир, как мы уже говорили, обращает в драматическую обратную метафору, когда Гамлет «отравляет» ухо Клавдия своим монологом. Мотив «уха, отравленного монологом», возникает в самых первых словах Призрака при его встрече с Гамлетом:

Ghost

'Tis given out that, sleeping in mine orchard,
A serpent stung me; so the whole ear of Denmark
Is by a forged process of my death 44
Rankly abus'd;

(I.5.42–45)

Призрак

Слушай, Гамлет;
Идет молва, что я, уснув в саду,
Ужален был змеей; так ухо Дании
Поддельной басней о моей кончине
Обмануто;

«Ухо Дании» (The whole ear of Denmark) было «отравлено» (abus'd) ложью (forged process). Мотив «уха, отравленного “молвой”», монологом («speech»), возникает и в словах Клавдия о Лаэрте, который:

King

Feeds on his wonder, keeps himself in clouds,
And wants not buzzers to **infect his ear**

**With pestilent speeches of his father's death;
(IV.5.58—60)**

Король

Живет сомненьем, кутается в тучи,
А шептуны ему смущают слух
Тлетворною молвой про смерть отца;

«Infect his ear with pestilent speeches», то есть «отравляют его ухо ядовитыми речами» или «монологами». В образном смысле Полоний становится «ухом» Клавдия, когда он прячется за портьерой и подслушивает разговор Гамлета с матерью. «Дозвольте мне прислушаться», — говорит Полоний Клавдию (III.1). В оксфордском и арденском текстах это место звучит так: «And I'll be placed, so please you, in the **ear** of all their conference», то есть буквально: «Я расположусь... в ухе всего их разговора». Значит, убивая Полония, Гамлет в метафорическом смысле «прокалывает ухо» Клавдия, а своим «монологом» (speech) Гамлет пронзает и уши Гертруды: «These words like daggers enter in my ears» (Ты уши мне кинжалами пронзаешь... III.4.95).

О подслушивающем «ухе» Розенкранца и Гильденстерна говорит Гамлет: «...каждому уху по слушателю» (*Ham. ...to each ear a hearer...* II.2.383). А вот слова Гамлета о способности монолога «рассечь уши», произнесенные им во время репетиции с актером: «...и раздирает уши партеру...» (в английском: «...split the **ears**», то есть «рассекает уши»). Слова из монолога Энея: «Takes prisoner Pyrrhus' **ear**» (II.2.473) (Пленяет Пирров слух) дословно означают «Берет в плен ухо Пирра». Метафорическая пара «ухо» — «монолог» (ear — speech) встречается и в словах Гамлета: «...хитрая речь спит в глупом ухе» (...a knavish speech sleeps in a foolish ear. IV.2.22).

Сказанное на ухо слово может заставить онеметь (в метафорическом смысле — «убить», ведь мертвый — это немой). В письме Гамлета, адресованном Горацио, говорится: «I have words to speak in thine ear will make thee dumb;» (IV.6.12) (Мне надо сказать тебе на ухо слова, от

которых ты онемеешь...). Интересно прислушаться к тому, как Клавдий убеждает Лаэрта в своей непричастности к убийству Полония:

King

Now must your conscience my acquittance seal,
And you must put me in your heart for friend, 4
Sith you have heard, and with a knowing ear,
That he which hath your noble father slain
Pursu'd my life.

(IV.7.3–6)

Король

Теперь, мое скрепляя оправданье,
Ты должен в сердце взять меня как друга,
Затем что сам разумным ухом слышал,
Как тот, кем умерщвлен был твой отец,
Грозил и мне.

Клавдий мог услышать своим «разумным ухом» (a knowing ear) угрозу племянника только во время представления «Мышеловки». Таким образом, Клавдий сам подтверждает нашу гипотезу о том, что он был испуган не изображением своего преступления, а будущей мстью своего племянника Гамлета. В финале трагедии английский посол (не знающий, что Гамлет «переписал» приказ Клавдия) прибывает в Данию, дабы сообщить королю о казни Розенкранца и Гильденстерна:

First Ambassador

And our affairs from England come too late:
The ears are senseless that should give us hearing,
To tell him his commandment is fulfill'd.

(V.2.316–18)

Первый посол

И английские вести опоздали;
Бесчувствен слух того, кто должен был
Услышать, что приказ его исполнен...

Фраза «The **ears** are senseless» буквально означает «уши бесчувственны». Уши Клавдия «бесчувственны», то есть мертвы. Сообщение о смерти заколотого рапирой Клавдия передано метафорой «бесчувственного уха».

Проследим, как развивается мотив «яда, влитого в ухо», на протяжении всего действия пьесы. Впервые этот мотив возникает в (I.5), когда Призрак рассказывает Гамлету историю своего убийства путем отравления через ухо. Рассказ предназначен для ушей Гамлета. В тексте Призрака несколько раз повторяется призыв к Гамлету «слушать»: «lend thy serious **hearing**», «thou shalt **hear**», «list, list, o, list», «now Hamlet, **hear**». Рассказ об отравлении, «влитый» в уши Гамлета, метафорически «убивает его» — от потрясения он призывает свое «сердце остановиться» (hold, hold my heart). Гамлет надевает маску безумия, что равнозначно смерти. Далее рассказ (story) Призрака о преступлении Клавдия трансформируется сначала в запись в «таблички» (tables), которые делает Гамлет, потом преобразуется в монолог, дописанный Гамлетом-драматургом к «Убийству Гонзаго», затем разыгрывается в театральной форме в «Мышеловке» — для ушей Клавдия, далее актуализуется в «жизни» — в убийстве Полония, который есть «ухо» Клавдия, затем вновь превращается в рассказ — Гамлета Гертруде и, наконец, преобразуется в монолог Горацио в финале, когда Горацио призывает «услышать» (so shall you **hear** ... how these things came about) — «как все произошло».

Мотив «уха, отравленного песнями», возникает в словах Лаэрта, который предупреждает Офелию: *Laer.* Then weigh what loss your honour may sustain / If with too credent **ear** you list his songs (I.3.29–30) — «И взвесь, как умалится честь твоя / Коль ты поверишь песням обольщенья».

В сцене дуэли между Гамлетом и Лаэртом гибнут все главные персонажи. При этом все убийства удваиваются. Гамлет убит «двойным» оружием (two of his weapons) — рапирой и ядом. Уже как бы «мертвый» Гамлет — «In thee there is not half an hour life» — у него «нет и получаса жизни» (V.2.254) — убивает Клавдия — тоже «двойным» оружием: сначала поражает его ядовитой рапирой: «...сту-

пай, отравленная сталь, по назначенью...» (The point envenom'd too! Then, venom, to thy work. V.2.327–328), а потом заставляет его допить собственный яд: «Пей свой напиток!» (Drink off this potion. V.2.331)

Две ошибки Гамлета — ошибочное убийство Полония (чужого отца) и ошибочное убийство Лаэрта (его сына) делают принца двойным двойником Клавдия — убийцы Гамлета-отца и Гамлета-сына. Двойная вина — убийство Отца и Сына — заслуживает и двойного наказания. Умиравший Гамлет просит Горацио:

Hamlet

Horatio, I am dead;
Thou liv'st; report me and my cause aright 280
To the unsatisfied.

Horatio

Never believe it;
I am more an antique Roman than a Dane:
Here's yet some liquor left. 284
(V.2.279–284)

Гамлет

Горацио, я гибну;
Ты жив; поведай правду обо мне
Неутоленным.

Горацио

Этому не быть;
Я римлянин, но датчанин душою;
Есть влага в кубке.

Рыцарские представления о чести и дружбе подвигают Горацио к мысли о самоубийстве. Он хочет выпить яд:

Hamlet

As thou'rt a man,
Give me the cup: let go; by heaven, I'll have 't.
(V.2.285–86)

Гамлет

Если ты мужчина,
Дай кубок мне; оставь; дай, я хочу.

Гамлет говорит: «I'll have't» (в переводе М. Лозинского — «Я хочу»). Грамматически и по смыслу эти слова означают «Я буду это», то есть «Я выпью». Гамлет говорит об отравленном вине, а не о том, что ему нужен кубок. Не отнимает же Гамлет кубок у Горацио только ради того, чтобы просто умереть с кубком в руке. Если говорить о параллели между «Гамлетом» и «Испанской трагедией» Томаса Кида, считающейся прототипом шекспировской трагедии, то можно указать на то, что Иеронимо тоже кончает с собой.

Гамлет не дает Горацио умереть и сам допивает оставшееся в кубке отравленное вино, что в тексте выражено словами «I'll have't». Смерть Гамлета в метафорическом смысле можно трактовать двояко: и как убийство его Лазертом, и как самоубийство. Гамлет не хочет умереть, будучи убитым другим, и убивает себя сам. Получается, что Шекспир дает ответ на гамлетовский вопрос «Быть или не быть». Горацио — быть. Гамлету — не быть. Впервые тема самоубийства возникает в пьесе в первом монологе Гамлета:

Hamlet

Or that the Everlasting had not fix'd
His canon 'gainst **self-slaughter**.
(I.2.131–132)

Гамлет

Иль если бы предвечный не уставил
Запрет самоубийству!

Тема самоубийства находит продолжение в монологе «Быть или не быть»:

Hamlet

When **he himself might his quietus make**

With a mere bodkin?

(III.1.75–76)

Гамлет

Когда б он сам мог дать себе расчет
Простым кинжалом?

В комментарии (Chambers — Warwick)¹⁴ слова Гамлета «to take arms against the sea of troubles, and by opposing, end them» (Иль, ополчась на море смут, сразить их / Противоборством?..) интерпретируются как намек на возможное самоубийство Гамлета. В трагедии действуют три самоубийцы: Гамлет, Офелия, Гертруда. Гертруда совершает непреднамеренное, но все же самоубийство, выпивая яд после того, как Гамлет пронзил ее уши кинжалами-словами («Ты уши мне кинжалами пронзаешь»). Гамлет совершает самоубийство уже после того, как он был смертельно ранен отравленной рапирой. Офелия кончает жизнь самоубийством после того, как она была отравлена «ядом скорби» после смерти отца и сошла с ума. Клавдий говорит о сумасшествии Офелии:

King

O! this is the **poison of deep grief**; it springs...
(IV.5.45)

Король

О, это яд глубокой скорби...

Тема смерти Офелии метафорически проводится не только через «яд скорби», но и через слово «**drink**» (питье), находящееся в образной системе пьесы в одном семантическом пространстве. Вот что рассказывает Гертруда о гибели Офелии:

Queen

Till that her garments, heavy with their **drink**,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.

(IV.7)

Королева

В рыдающий поток. Ее одежды,
Раскинувшись, несли ее, как нимфу...

Тема самоубийства скрыто присутствует и в образе Гекубы, которая тоже сходит с ума и кончает с собой, бросаясь в море (Брокгауз — Ефрон)¹⁵. Все главные персонажи пьесы гибнут от яда: старый Гамлет, Клавдий, Лаэрт, Офелия (от *яда скорби*), Гертруда и Гамлет. Трех из них ядом убивает Клавдий: старого Гамлета, принца и, непреднамеренно, Гертруду: она выпивает яд, приготовленный Клавдием для Гамлета. Гамлет убивает трех персонажей метафорическим ядом: Клавдия — ядом монолога; Гертруду — ядом слов, пронзающих уши; Офелию — «ядом скорби» по отцу. Метафорические убийства ядом «монолога», «слов» и «скорби» дублируют убийства, совершенные Гамлетом настоящим — холодным оружием. Однако в разных текстовых версиях трагедии речь идет о нескольких видах оружия: о шпаге, рапире и клинке.

В тексте знаменитого «Нового вариорума» 1879 года (A New Variorum Edition) под редакцией Фернеса Гамлет пронзает Полония шпагой (редакционная ремарка Фернеса «drawing» — означает «обнажает шпагу», именно этот глагол употреблен в сцене убийства Полония). Однако в авторитетном арденском издании под редакцией Дженкинса (1982) в ремарке сказано о рапире (rapier).

Тем не менее из всех версий текста следует, что Лаэрта Гамлет смертельно ранит отравленной рапирой (в тексте пьесы рапира названа двумя словами — «rapier» и «foil»), принадлежавшей самому Лаэрту, но случайно оказавшейся во время схватки в руках Гамлета в результате непреднамеренного обмена оружием.

Не совсем ясно, каким «инструментом» (по словам Лаэрта — «instrument») Гамлет смертельно ранит Клавдия. В переводе М. Лозинского Гамлет говорит о клинке: «Клинок отравлен тоже! — / Ну, так за дело, яд!» Однако в английском тексте это место звучит иначе: «The point envenom'd too! — / Then, venom, to thy work!» Слово «the

point» означает «острие, острый конец», а не клинок и не кинжал (dagger), который, по словам Озрика входил, наряду с рапирой (rapier) в арсенал Лаэрта. Смертельно раненный Лаэрт говорит Гамлету: «Предательский снаряд — в твоей руке, / Наточен и отравлен» (The treacherous instrument is in thy hand, / Unbated and envenom'd. V.2). Слово «unbated» применительно к холодному оружию использовалось в елизаветинскую эпоху в значении «без наконечника», «с обнаженным острием», в отличие от «bated» — «ослабленного» холодного оружия, предназначенного для развлекательных поединков, а не настоящих дуэлей. Нам известно, что перед поединком Гамлет и Лаэрт получили от короля рапиры: «Поддай рапиры, Озрик» (King. Give them the foils, young Osric. V.2). Судя по тексту, никаких клинков или кинжалов Гамлет и Лаэрт перед началом поединка не получали. Так что, по всей видимости, Гамлет прокалывает Клавдия все той же отравленной рапирой Лаэрта, волею случая оказавшейся в его руках. Как бы то ни было, Гамлет, хоть и не по своей воле, пускает в ход «двойное оружие» — отравленную рапиру, приготовленную против него Клавдием и Лаэртом.

§ 5. Мир загадок

Тема «загадки Гамлета» в шекспироведении связана с двумя обстоятельствами. Речь идет о медлительности принца в осуществлении мести за смерть отца и его «странном» поведении, причину которого на протяжении всего действия безуспешно пытаются выяснить другие персонажи пьесы, а вслед за ними — зрители, читатели, критики и литературоведы.

«Серию критиков Гамлета открыл Полоний. Он первый считал себя обладателем Гамлетовой тайны. Хотя Гамлет прокалывает его случайно, но зато Шекспир вполне сознательно сажает на булавку первого, кто в дерзости своей вообразил, что он языком рынка сумеет высказать элевсинскую тайну его близнеца. Как ни печальна судьба

первого шекспиролога, но пророчество никого не испугало, и Шекспир благополучно будет дурачить нас даже сегодня», — писал русский поэт Иннокентий Анненский¹⁶. Однако неудачный опыт Полония не остановил других критиков — У. Ричардсона, считавшего, «что Гамлет переживает тяжелое душевное состояние, мешающее ему мстить»¹⁷, романтиков А. Шлегеля и С. Кольриджа, искавших ключ к разгадке поведения принца датского в его безволии, психоаналитика Э. Джоунза, увидевшего в нем жертву Эдипова комплекса, и даже великого коллегу Шекспира — Бернарда Шоу, считавшего медлительность Гамлета следствием его бессознательного неприятия варварского закона родовой мести.

Критики смотрели на Гамлета как на живого человека, почти как на объект клинического исследования, забывая, что он прежде всего герой художественного произведения, чье поведение обусловлено не обыденной логикой и не медицинскими данными, а законами поэтики, законами композиции и структуры шекспировской трагедии. С этой точки зрения «загадку Гамлета» впервые увидел выдающийся русский психолог Л.С. Выготский: «Критики пытаются разрешить загадку Гамлета, привнося нечто со стороны, извне, какие-нибудь соображения и мысли, которые не даны в самой трагедии, и подходят к этой трагедии, как к казусному случаю жизни, который непременно должен быть растолкован в плане здравого смысла. По прекрасному выражению Берне, на картину наброшен флер, мы пытаемся поднять этот флер, чтобы разглядеть картину; оказывается, флер наброшен на самой картине. И это совершенно верно. Очень легко показать, что загадка нарисована в самой трагедии, что трагедия умышленно построена как загадка, что ее надо осмыслить и понять как загадку, не поддающуюся логическому растолкованию, и если критики хотят снять загадку с трагедии, то они лишают самую трагедию ее существенной части»¹⁸. Л.С. Выготский объясняет «загадку» Гамлета структурой самой трагедии: «Задача сюжета заключается как бы в том, чтобы отклонить фабулу от прямого пути, заставить ее пойти кривыми

путями, и, может быть, здесь, в самой этой кривизне развития действия, мы найдем те нужные для трагедии сцепления фактов, ради которых пьеса описывает свою кривую орбиту... В сущности, структуру этой трагедии можно выразить при помощи одной чрезвычайно простой формулы. Формула фабулы: Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца. Формула сюжета: Гамлет не убивает короля. Если содержание трагедии, ее материал рассказывают о том, как Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца, то сюжет трагедии показывает нам, как он не убивает короля, а когда убивает, то это выходит вовсе не из мести. Таким образом, двойственность фабулы-сюжета — явное протекание действия в двух планах, все время твердое сознание пути и отклонения от него — внутреннее противоречие — заложены в самых основах этой пьесы»¹⁹.

Вопрос о медлительности Гамлета не имеет смысла в художественном мире Шекспира, поскольку совершенно очевидно, что если бы Гамлет сразу отомстил за смерть отца, то есть реализовал бы фабульную схему, то не было бы никакой трагедии. Критики, настойчиво обсуждающие тему медлительности Гамлета, будто бы хотят поскорее разделаться с пьесой, превратив ее в мелодраму, где Гамлет ничтоже сумняшеся быстро убивает Клавдия, женится на Офелии и заживает с ней счастливой семьей.

Трагедию Шекспира называют поэтической головоломкой, драматическим Сфинксом, литературной Моной Лизой и миром загадок, но отнюдь не по причине надуманной медлительности принца. «Загадка Гамлета» прежде всего заключена в метафорической загадочности его театральной роли. Классик шекспироведения Мейнард Мэк пишет: «Мир Гамлета — это мир загадок. Сам язык героя часто загадочен... Когда он играет словами, эта игра слов обладает все отдаляющей от нас глубиной... Даже сумасшествие само по себе загадочно: сколько в нем реальности? Сколько наигранного? Что значит это сумасшествие? В здравом уме или в безумии, ум Гамлета неустанно играет внутри его мира, нагромождая одну загадку на другую. Загадка характера... Или загадка актерского

искусства и того, как человек способен превратить себя в вымысел, в сон страсти и плакать по Гекубе... Отсутствие в пьесе выраженной причинной логики представляется частью ее сущности»²⁰.

На протяжении всего действия Гамлет говорит загадками. Ощущение загадочности оставляют не только последние слова принца: «The rest is silence» — «Остальное — молчание» (перевод Б. Пастернака), но и самая первая его реплика в пьесе: «A little more than kin, and less than kind» (I.2.65) — «Племянник — пусть, но уж никак не милый» в ответ на слова Клавдия: «But now, my cousin Hamlet, and my son» (I.2.64) — «А ты, мой Гамлет, мой племянник милый» представляет собой загадочную игру слов. Слово «kin» означает как «родня, родственник», так и «подобный, похожий», а слово «kind» означает как «род, семейство», так и «добрый, любезный», а также «сорт, разновидность». Каламбур Гамлета до сих пор ставит в тупик критиков. Какой смысл заключен в его словах? Что он «родственник, но никак не добрый» или что он «больше, чем родственник, но менее похожий»? И та, и другая интерпретация имеет право на существование. Слово «kin» употреблено здесь как в прямом значении «родственник», так и в значении «подобный, похожий» — и в этом значении оно становится скрытой драматической метафорой, которая актуализуется далее в пьесе — в сцене убийства Гамлетом Полония, что делает его «похожим» на Клавдия, то есть тоже убийцей чужого отца. Таким образом, реплика Гамлета содержит двойной заряд — и представляет собой не только языковой каламбур, но и скрытую формулу будущих событий. В истории культуры эстетика «загадки» тесно связана с «косвенным обозначением», «двоящимся образом», то есть с метафорой (Аверинцев 1977)²¹.

Загадки, которыми говорит Гамлет, оказываются театральными метафорами, построенными по принципу «А» выступает перед «В» в роли «С», где «А» — это смысл, представленный перед персонажем («В») в форме бессмыслицы («С»). Театральность роли Гамлета подчеркнута отказом от общепринятых форм общения и переходом

к говорению загадками и каламбурами. Происходящее в пьесе вербально облечено в форму загадки (например, «слова, слова, слова»). Иначе говоря, смысл действия выражается в форме бессмыслицы. Загадка становится представлением вещи в метафорической форме. Однако текст загадки, лишенный смысла при одном прочтении, приобретает смысл при другом прочтении. Для отгадывания загадки нужно отказаться от прямого прочтения слов и обнаружить их переносное значение. Например, загадка: «Утром — на четырех ногах, днем — на двух, а вечером — на трех. Кто это?» Ответ: «Человек». Утро — детство, день — зрелость, вечер — старость. Механизм отгадывания этой классической загадки Сфинкса состоит в переходе от прямого прочтения слов «утро», «день» и «вечер» к прочтению их как метафоры: «начало жизни», «середина жизни» и «конец жизни».

Так называемая загадка Гамлета — это не загадка в обычном смысле, требующая отгадки, а художественный прием Шекспира для выражения темы загадочности главного героя. Древнейшая форма театра представляла собой состязание авторов, словесную дуэль — обмен загадками и разгадками. «Загадчик, загадка которого разгадана, погибает. Сфинкс может приносить смерть, от которой спасается разгадчик. В загадывании и разгадывании лежит момент борьбы, поединка: он может быть дан в словесной форме, но параллельно и в действенной» (Фрейдберг 1997)²².

Действие трагедии «Гамлет» есть не что иное, как обмен (игра) загадками и разгадками между главными противниками — Гамлетом и Клавдием. Тот, кто разгадывает загадку, погибает. Что такое «странное поведение» Гамлета и поставленный им спектакль «Мышеловка»? Это его «загадки» для Клавдия, которые тот пытается разгадать. Что такое сцена «дуэли» в финале трагедии? Это «загадка» Клавдия для Гамлета. Клавдий «разгадывает» загадки Гамлета: он убеждается, что сумасшествие принца — это только маска, «игра» и что «Мышеловка» — это театральная метафора его преступления и будущего наказания. Разгадывание метафоры-загадки приводит Клавдия к гибели.

Гамлет тоже «разгадывает» загадку Клавдия: он узнает, что сцена «дуэли» — это замысел его убийства. Разгадывание театральной загадки Клавдия приводит Гамлета к гибели. Призрак — «загадка» для Гамлета. Разгадав загадку Призрака, Тени, Гамлет сам становится тенью, мертвецом. То же происходит и с Полонием. Он разгадывает «загадку» странного поведения принца, подслушивая его разговор с королевой. Разгадав «загадку» Гамлета, Полоний погибает.

Главной «загадкой» трагедии остается сам Гамлет. Кто есть Гамлет? Что им движет? В чем мотивы его «странного» поведения? Можно ли «исторгнуть сердце его тайны», но не пытаясь играть на Гамлете, как это делали Гильденстерн и Розенкранц и многие критики и психоаналитики, а обнаружив ответы на эти вопросы в самом шекспировском тексте? Не мог же, в самом деле, Шекспир, сказавший о тайне Гамлета (*mystery*), оставить ее без разгадки.

Оказывается, в тексте пьесы есть разгадка «загадки» Гамлета — представленная самим Гамлетом в форме метафоры. Кто есть Гамлет? На этот вопрос после убийства Полония сам принц отвечает словами: «бич и слуга небес»:

Hamlet

I do repent; but heaven hath pleased it so,
To punish me with this, and this with me,
That I must be their scourge and minister.
(III.4.175–177)

Гамлет

То я скорблю; но небеса велели,
Им покарав меня, и мной его,
Чтобы я стал бичом их и слугою.

Итак, в очередной раз дурача критиков, Гамлет сам дает определение своей роли в пьесе: он — «scourge» («бич, кара») и «minister» («слуга, орудие», а также «священник») «небес», иначе говоря — инструмент в руках Всевышнего²³. Отсюда возникает и тема «божественного провидения». Гамлет ничего не скрывает от нас, объясняя происходящее в трагедии и свои собственные действия волей

провидения: «There's divinity that shapes our ends. / Rough-hew them how we will» (V.2.10–11) (Глубокий замысел; то божество / Намерения наши довершает, / Хотя бы ум наметил и не так...). Осознавая себя орудием божественного провидения, Гамлет говорит Горацио перед поединком с Лаэртом: «...we defy augury; there's a special providence in the fall of a sparrow» (V.2.215) (...нас не страшат предвестия, и в гибели воробья есть особый промысел), в буквальном переводе: «особое провидение». Эти слова Гамлета представляют собой парафраз из Евангелия от Матфея: «Не две ли малые птицы продаются за ассарий? И ни одна из них не упадет на землю без *воли* Отца нашего» (10.29). Аллюзия на Евангелие раскрывает смысл слов Гамлета: все происходящее подчинено воле Отца нашего. И речь здесь идет не о Призраке, земном отце Гамлета, а о другом его Отце — Всевышнем. Многие персонажи пьесы, например Горацио, Клавдий, Лаэрт, Полоний, Гильденстерн, Фортинбрас, Озрик, Вольтиманд и Корнелий, говорят о «долге» (duty), которому они следуют в своих действиях. Вот несколько примеров:

Horatio

Do you consent we shall acquaint him with it,
As needful in our loves, fitting our **duty**?
(I.1.72–73)

Горацио

Согласны вы, чтоб мы ему сказали,
Как это нам велят любовь и **долг**?

King

Farewell, and let your haste commend your **duty**.
(1.2.39)

Король

Поспешностью отметьте ваше рвенье (дословно: **долг**).

Laertes

From whence thogh willingly I came to Denmark,

To show my **duty** in your coronation.
(I.2.52—53)

Лаэрт

Хотя отсюда я и прибыл сам
Исполнить **долг** при вашей коронации.

Cornelius, Voltimand

In that and all things we will show our **duty**.
(I.2.40)

Корнелий и Вольтиманд

Здесь, как во всем, мы явим наше рвенье.

Polonius

I hold my **duty** as I hold my soul.
(II.2.44)

Полоний

Свой **долг** и душу я блюду пред Богом.

Giuldenstern

O, my lord, if my **duty** be too bold, my love is too unmannerly.
(III.2)

Гильденстерн

О, мой принц, если моя преданность (дословно: «мой **долг**». — *В.П.*) слишком смела, то это моя любовь так неучтивая.

Fortinbras

If that his majesty would aught with us,
We shall express our **duty** in his eye.
(IV.4.5—6)

Фортинбрас

И ежели мы королю нужны,
Свой **долг** пред ним исполнить мы готовы.

Osric

I commend my **duty** to your lordship.

(V.2)

Озрик

Препоручаю мою преданность (дословно: «долг». — *В.П.*) вашему высочеству.

Если партнеры Гамлета по пьесе часто мотивируют свои поступки «долгом», то Гамлет объясняет свои действия волей провидения. Провидение и есть то *нечто другое*, что отличает мотивы его поведения от мотивов поведения других персонажей и его «двойников».

Ощущая себя инструментом «небесного провидения», Гамлет на протяжении всего действия говорит о «небесах»:

Hamlet

Or all you host of **heaven!**

(I.2)

Гамлет

О рать **небес!**

Hamlet

Yes, by **heaven!**

(I.5.62)

Гамлет

Да, клянуса **небом!**

Hamlet

Angels and ministers of grace defend us!
Be thou a spirit of health or goblin damned,
Bring with thee airs from **heaven...**

(I.4.39–41)

Гамлет

Да охранят нас ангелы Господни! —

Блаженный ты или проклятый дух,
Овеян **небом**...

Слова Гамлета об ангелах представляют собой скрытую драматическую метафору, которая актуализуется в финале трагедии в пении ангелов после последних слов умирающего Гамлета: «Дальше — тишина»:

Horatio

Good night, sweet prince,
And flights of angels sing thee to thy rest.
(V.2)

Горацио

Спи, милый принц.
Спи, убаюкан пеньем херувимов!
(дословно: «пеньем ангелов» — *В.П.*)

Вернемся к теме мести. Гамлет прямо говорит, что месть за смерть отца предначертана ему «небом»:

Hamlet

That I, the son of a dear father murder'd,
Prompted to my revenge by **heaven**...
(II.2.583–584)

Гамлет

Что я, сын умерщвленного отца,
Влекомый к мести **небом**...

Итак, никакой загадки, связанной с «медлительностью» принца в осуществлении мести, по крайней мере в тексте пьесы, нет. Мечь осуществляется в момент, предначиненный для этого небесным провидением, чьим орудием выступает Гамлет. Более того, Гамлет, будучи орудием «провидения», обладает «провидческой душой» (*Ham.* O my prophetic soul! My uncle? I.5. В переводе М. Лозинского: «О вещая моя душа! Мой дядя?») и точно знает, еще до рассказа Призрака, что его отца убил Клавдий.

И речь идет не о предчувствии (по-английски «presentiment, premonition»), как объясняют эти слова Гамлета многие критики, а именно о знании, видении заранее, то есть о про-видении. А реплика Гамлета о том, что его «не страшат предвестия», и об «особом промысле» свидетельствуют о том, что как «бич и слуга небес» он знает и то, что произойдет в будущем.

Загадка состоит в другом: что есть видимость, а что есть реальность? Как отличить добродетель от злодейства? Убийцу от мстителя? Бога от дьявола? Ведь и порок, преступление, грех могут предстать в обличье «неба»:

Ghost. But virtue, as it never will be moved, / Though lewdness court it in the shape of heaven. (I.5.53–54) — *Призрак*: «Но как вовек не дрогнет добродетель, / Хотя бы грех ей льстил в обличьях рая...» (дословно: «в форме небес». — *В.П.*).

Да и сам Гамлет, «окутанный облаками», уподобляется «облаку», которое может принять любой облик — и верблюда, и ласочки, и кита. Он меняет свои обличья, «играя» одну за другой все роли в пьесе. Трагедийность фигуры Гамлета связана не с его надуманной «медлительностью», а с тем, что Шекспир «превращает его из загадки для других персонажей в загадку для нас и для самого себя»²⁴.

Гамлет — это все его «двойники» или «подобия», но сам Гамлет не совпадает ни с одним из них. Он — нечто другое, то есть загадка. Гамлет познает мир с помощью театра и тем самым пытается познать себя. «Знать кого-нибудь вполне — это было бы знать самого себя», — говорит Гамлет. Метафора театра выражена в трагедии в образе зеркала, в котором персонажи видят свое отражение. Театральные постановки героев пьесы как бы наведены друг на друга, как зеркала. Один персонаж отражает другого в разных подобиях. «Мышеловка» «отражает» Клавдия в прошлом. Клавдий «отражает» Гамлета в будущем — как убийцу чужого отца.

Загадка Гамлета в том, что в отличие от всех своих двойников — и убийц, и мстителей, мотивы чьих поступков очевидны, — им (Гамлетом) при совершении тех же

действий всегда движет нечто другое. Это *нечто* — провидение — мы и ощущаем как тайну. Попытаемся обнаружить в тексте трагедии метафору этой «загадки» (mystery) Гамлета. В пьесе есть ключевые слова, которые, с одной стороны, имеют конкретное значение, а с другой — оказываются скрытыми метафорами темы «загадочности». Тема загадочности прежде всего образно связана со словом «облако» — «cloud», находящимся в одном семантическом ряду со словом «небо» (heaven) и связанным с ролью Гамлета как «небесного бича и слуги».

Слово «облако» (cloud) как метафора «загадочности» имеет в контексте пьесы образные эквиваленты, как, например: mystery (загадка), fantasy (фантазия), spirit (дух), air (воздух), ghost (призрак), thing (вещь), sight (вид), apparition (привидение, видение), figure (фигура), image (образ), illusion (иллюзия), shadow (тьень), words (слова), dream (сон), mirror (зеркало), mousetrap (мышеловка), skull (черепа), pipe (флейта) и другие.

Все эти образы связывает между собой загадочная изменчивость облика. Они образуют семантическое пространство, состоящее из набора синонимических метафор, что обусловлено их появлением в сегментах текста, связанных с темой «загадочности». «Загадка» (mystery) как бы материализуется в этих образах, каждый из которых есть лишь часть целого, то есть «загадки». При этом само слово «загадка» употреблено в тексте пьесы только один раз: «*Ham.* You would pluck out the heart of my mystery». (III.2.365) — (*Гамлет*: Вы хотели бы исторгнуть сердце моей тайны). Разгадка «загадки» кроется в воплощающих ее метафорах. Ни одна из этих метафор в отдельности не выражает разгадку «загадки». В этом и состоит весь смысл «загадки» трагедии. В воображении самих персонажей и в воображении зрителя возникают разные представления о том, в чем заключена разгадка «загадки». «Загадкой» в трагедии оказывается то, что загадочно появляется, то, что может быть всем чем угодно, и исчезает, оставаясь загадочным ничем. Призрак то кажется духом отца Гамлета, то дьяволом, то фантазией, то чем-то большим, нежели фантазия. Флейта выступает и музыкальным инструмен-

том, и человеком. Череп может быть метафорой и законоведа, и политика, и скупщика земель, будучи только что сам извлечен из этой самой земли. Мышеловка оказывается и спектаклем для короля, и драматической метафорой судьбы Гамлета. Все эти изменчивые образы похожи на образ изменчивого облака. Облако становится и метафорой переменчивости самого Гамлета: он то нормален, то безумен.

Спрашивая Полония об «облаке», Гамлет размышляет о загадочности истины. Сцена с «облаком» не только параллельна сцене встречи Гамлета с Призраком (тенью), но и представляет собой гамлетовский театр теней (так же как и сцена в комнате королевы, когда Гамлет «указывает» ей на Призрака, «тень» которого она не видит).

Гамлет играет и роль философа, рассуждающего о загадке жизни и смерти, постоянно меняющих свой видимый образ. Только после разговора Гамлета с Полонием об «облаке» обнаруживается скрытый метафорический заряд вопроса Клавдия, задолго до того обращенного к Гамлету: «The clouds still hang on you?» (Ты все еще окутан прежней тучей? I.2.66). Клавдий буквально имеет в виду траурный вид Гамлета, его «черный цвет», облачение, одежду. В английском, как и в русском, слова «облако» и «облачение» имеют общую глубинную семантику. Английское слово «clouds» созвучно с «clothes». Слово «cloud» — одно из самых частотных в текстах пьес Шекспира и употреблено более 120 раз (Rhymezone 2004)²⁵. «Облако» выступает одной из самых излюбленных метафор Шекспира. При этом во многих случаях употребление слова «облако» связано с «одеждой», «маской», «внешностью (в противоположность реальности)», «видимостью», «сокрытием подлинного облика», «сокрытием настроения», с «неопределенностью». Ниже приводятся примеры подобных употреблений слова «облако» в разных пьесах.

Why *cloud* they not their sights perpetually. Pericles. I.1.

When *clouds* appear, wise men put on their cloaks. King Richard III. II.3

My sovereign mistress *clouded* so. The Winter's Tale. I.2.

My silence and my **cloudy** melancholy. Titus Andronicus. II.3.
 My face is but a moon, and **clouded** too. Love's Labour's
 Lost. V.2.
 He goes away in a **cloud**: call him, call him. Timon of
 Athens. III.4.
 For this world frowns, and Edward's sun is **clouded**. King
 Henry VI. p.III. II.3.
 You **cloudy** princes and heart-sorrowing peers. King Richard
 III. II.2.
 Whose figure even this instant **cloud** puts on. King Henry
 VIII. I.1.
 Where to hide my head: yond same **cloud**. The Tempest. II.2.
 When you are **cloudy**. The Tempest. II.1.
 Those **clouds** removed, upon our watery eyne. Love's
 Labour's Lost. V.2.
 The region **cloud** hath mask'd him from me now. Sonnets.
 XXXIII.
 The fifth, an hand environed with **clouds**. Pericles. II.2.
 The uglier seem the **clouds** that in it fly. King Richard II. I.1.
 The **cloudy** messenger turns me his back. Macbeth. III.6.
 The **clouds** methought would open and show riches. The
 Tempest. III.2.
 That gallant spirit hath aspired the **clouds**. Romeo and
 Juliet. III.1.
 Stay but a little; for my **cloud** of dignity King Henry VII.
 p.II. IV.5.
 Sometimes we see a **cloud** that's dragonish. Antony and
 Cleopatra. IV.13.
 Should from yond **cloud** speak divine things. Coriolanus. IV.5.
 Looks in the **clouds**, scorning the base degrees. Julius
 Caesar. II.1.
 Is mustering in his **clouds** on our behalf. King Richard II.
 III.3.
 I spy a black, suspicious, threatening **cloud**. King Henry IV.
 p.III. V.3.
 How is it that the **clouds** still hang on you? Hamlet. I.2.
 Keeps on his wonder, keeps himself in **clouds**. Hamlet. IV.5.
 Doth **cloud** my joys with danger and with sorrow. King
 Henry VI. p. III. IV.1.

Do you see yonder *cloud* that's almost in shape of a camel?
Hamlet. III.2.

Clear up, fair queen, that *cloudy* countenance. Titus
Andronicus. I.1.

As *cloudy* men use to their adversaries. King Henry IV. p.I.
III.2.

Worthies, away! the scene begins to *cloud*. Love's Labour's
Lost. V.2.

Слово «cloud» как образный синоним «маски» употреблено в Сонете 33: «The region cloud hath mask'd him from me now» (И вновь оно покрылось тучей черной — пер. А. Финкеля)²⁶.

Облака, окутывающие Гамлета, могут принять любую форму. Гамлет все время играет разные роли и надевает на себя разные маски. Но какие бы маски он ни носил — сумасшедшего, плакальщика на похоронах, пилигрима, рыцаря плаща и шпаги, клоуна или хора, он никогда не совпадает с ролью, которую играет. Истиной для Гамлета оказывается та невыразимая сущность, о которой он сам говорит:

Hamlet

But I have that within which passeth show;
These but the trappings and the suits of woe.
(I.2.85–86)

Гамлет

То, что во мне, правдивей, чем игра;
А это все — наряд и мишура.

Эти слова звучат вызовом тем, кто пытается проникнуть в тайну Гамлета. «Trappings» — буквально «внешние атрибуты» — производное от слова *trap* — ловушка, то есть наиболее точным переводом была бы «уловка». Облако оказывается и скрытой метафорой смерти Гамлета. В начале пьесы Клавдий приказывает стрелять из пушки по облакам каждый раз, когда он выпивает ковш вина:

King

No jocund health that Denmark drinks today,
But the great cannon to the **cloud** shall tell...
(I.2)

Король

На всякий ковш, что Датчанин осушит,
Большая пушка грянет в облака.

Буквально «пусть пушка бьет по облаку». Клавдий произносит эти слова после того, как он увидел в Гамлете человека, «окутанного тучей», то есть «облаком» — в английском тексте употреблено слово «clouds». Во время поединка Гамлета и Лаэрта тема «битья из пушек по облакам» повторяется: король пьет чашу с вином и приказывает палить из пушек:

King

The king shall drink to Hamlet's better breath;
...The cannons to the **heavens**...
(V.2)

Король

За Гамлета король подымет кубок...
Орудья — небу...

Гамлет-облако гибнет на дуэли с Лаэртом, во время которой король пьет из чаши и пушка стреляет по облакам. Облако выступает в роли обратной метафоры театрального действия, метафоры актера и его лицедейства. Соотношение между событийным планом пьесы (на уровне действий персонажей) и планом метафорическим можно обозначить как противопоставление видимости и действительности, как инверсию реального и воображаемого, того, «что кажется», и того, «что есть».

Облако само по себе и те формы, которые оно принимает в каждый конкретный момент времени, — это «зазор» между видимостью и действительностью. Перед каждым персонажем Гамлет играет новую роль, надевает но-

вую маску, поэтому все воспринимают его по-разному, в зависимости от той «формы», которую он принимает. У всех — свое мнение о Гамлете, но ни одно из этих мнений не отражает того, кто есть Гамлет на самом деле. Он так и остается для всех загадкой. Облако — метафора и загадки Гамлета, и загадочности всей трагедии.

Основной сюжет пьесы — месть сына за убийство отца, это тоже «облако», загадка. Этот сюжет трижды повторяется в действиях разных персонажей, которые становятся зеркальными отражениями друг друга — двойниками. Но ни один из повторов сюжета, ни одна из его версий или частей не есть сам сюжет. Содержание сюжета скрыто приемом многократного повтора, и оно всегда нечто другое, нежели видимые, разыгрываемые перед нами версии. Облаками являются и актеры. «...Обзор и краткие летописи века», — говорит о них Гамлет. Они играют короля и королеву, чудака и рыцаря, любовника и шута, Пирра и Приама, Гекубу и Гонзаго, но ни одна из этих ролей не совпадает с тем, чем и кем на самом деле являются сами актеры. Они лишь играют роли, меняют облики. Как облака. Призрак показывается перед Горацио, Марцеллом, Бернардо и Гамлетом в разных обличьях. Каждый из них видит в Призраке нечто иное, нежели другие. У Горацио сперва нет сомнений, что Призрак есть не более чем иллюзия или плод фантазии:

Mar. Horatio says 'tis but our fantasy (I.1.23). Дословно: «Горацио говорит, что это наша фантазия». Или *Hor.* Stay, illusion. (I.1.127). Дословно: «Стой, иллюзия!»

У всех, кто видел Призрака, свое мнение о нем. Сначала для Марцелла и Бернардо — Призрак это «fantasy» (фантазия): *Mar.* Horatio says 'tis but our **fantasy**, (I.1.23); *Ber.* Is not this something more than **fantasy**? (I.1.38). Потом для Марцелла и Горацио — это «apparition» (видение): *Mar.* That if again this **apparition** come. (I.1.28); *Hor.* The **apparition** comes: I knew your father; (I.2). Потом Призрак воспринимается как «figure» (фигура): *Ber.* In the same **figure**, like the king that's dead. (I.1.41); *Hor.* A **figure** like your father (I.2). Словом «figure» как «шутовской фигурой» (речи)

Полоний называет бессмысленный набор слов: *Pol.* 'tis true: 'tis true 'tis pity; And pity 'tis 'tis true: a foolish **figure**. (II.2) — (то правда; правда то, что это жаль / И жаль, что это правда, вышло глупо...)

«Фигурой» называет Призрака и Гамлет в сцене в комнате королевы: *Ham.* What would your gracious **figure**? (III.4) — Буквально: Что нужно тебе, милосердная фигура?

Призрак назван и как «spirit» (дух): *Hor.* For which, they say, you **spirits** oft walk in death; The extravagant and erring **spirit** hies; *Mar.* they say, no **spirit** dares stir abroad; *Hor.* This **spirit**, dumb to us, will speak to him. (I.1.71); *Ham.* My father's **spirit** in arms! all is not well; (I.II.254); *Hor.* the **spirit** held his wont to walk; *Ham.* Be thou a **spirit** of health or goblin damn'd, (I.4.40);

Ghost. I am thy father's **spirit**, (I.5.9) — *Призрак.* Я дух твоего отца.

Важный момент. Призрак дает себе имя и сам называет себя «**spirit**». После этого Гамлет тоже начинает называть Призрака «spirit» (*Ham.* Rest, rest, perturbed **spirit!**), но продолжает сомневаться в том, кто он.

Hamlet

The **spirit** that I have seen
May be the devil: and the devil hath power.
(II.2.598)

Гамлет

Дух, представший мне,
Быть может, был и дьявол...

После встречи с Призраком, как мы отмечали ранее, Гамлет начинает сам играть роль Призрака. На лексическом уровне разыгрывание Гамлетом чужой роли (Призрака) маркировано употреблением слова «spirit» (имя Призрака, данное им самому себе) в связи с Гамлетом или самим Гамлетом в отношении самого себя в момент смерти, то есть в момент превращения в покойника — Призрака.

Rosencrantz

That **spirit** upon whose weal depend and rest
(III.3.13)

Розенкранц

То дух, от счастья коего зависит...

Queen

Forth at your eyes your **spirits** wildly peep;
(III.4.119)

Королева

Что ты глаза вперяешь в пустоту...

Hamlet

Whose **spirit** with divine ambition puff'd
(IV.4.49)

Гамлет

Чей дух, объятый дивным честолюбьем...

Hamlet

The potent poison quite o'er-crows my **spirit**: ...(Dies.)
(V.2.351)

Гамлет

Могучий яд затмил мой дух... (Умирает.)

Итак, для Марцелла Призрак — «apparition», «spirit», для Бернардо — «figure», для Горацио — сначала «fantasy», потом «image» «a mote it is to trouble the mind's eye» (I.1.154). Для Гамлета Призрак — «spirit» (I.4). Призрак может быть и духом отца, и дьяволом, и «бедным призраком» — как «бедный Йорик». Гертруда не видит Призрака в своей комнате, полагая, что Гамлет разговаривает с «the incorporal air» (бестелесным воздухом), «vacansу» (пустотой) (III.4.117–118). Семантическое пространство, образованное словом «image» (образ) сначала в отношении Призрака (*Hor.* Our last king, whose **image** even but now appear'd to us), охватывает и театральный образ спектакля, который ставит Гамлет.

Ham. ...as 'twere, the mirror up to nature; to show virtue her own feature, scorn her own **image**. (III.2.22)

Гамлет. ...чья цель... была и есть — держать как бы зеркало перед природой; являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик.

Ham. The Mouse-trap. Marry, how? Tropically. This play is the **image** of a murder done in Vienna: (III.2.232–233)

Гамлет. «Мышеловка». — Но в каком смысле? В переносном. Эта пьеса изображает убийство, совершенное в Вене.

Словом «image» Гамлет называет и свое «дело»: *Ham.* the **image** of my cause (V.2.77) — буквально: Образ моего дела.

Такое же семантическое пространство, связанное с темой загадки, образуется словом «thing» (вещь), которым обозначается сначала Призрак (*Hor.* What, has this **thing** appear'd again to-night? I.1.21. — Буквально: «Что это за вещь являлась нам сегодня вечером?»), потом спектакль Гамлета (The play's the **thing** to catch the conscious of the king! — Спектакль — петля, чтоб заарканить совесть короля) и, наконец, вещью Гамлет называет короля (*Ham.* The king is a **thing**. IV.2.28 — Король есть вещь).

По частотности употребления слов, связанных с «загадкой», слово «thing» превосходит все другие. Оно употреблено 74 раза. Обратим внимание, что слово «thing» в тексте прямо соотносится, с одной стороны, с «cloud» (*Ham.* ...it appears no other **thing** to me than a foul and pestilent **congregation of vapours**. II.2.303 — ведь «скопление паров» — это и есть облако), а с другой — с самим Гамлетом. Он сам себя называет «вещью» (*Ham.* What an unworthy **thing** you make of me! III.2.363; *Ham.* Being a **thing** immortal as itself? I.IV.67).

В семантическом пространстве «загадки» (mystery) Гамлет оказывается «облаком» (cloud) в буквальном смысле.

Внутри семантического пространства «загадки» находится и слово «shape» (форма), которую может принимать загадка, то есть видимость.

Ham. Together with all forms, moods, **shapes** of grief, (I.2.82)

Ghost. Though lewdness court it in a **shape** of heaven, (I.5.54)

Ham. To assume a pleasing **shape**; (II.2)

Ham. I have thoughts to put them in, imagination to give them **shape**, (I.3.124)

Ham. Do you see yonder cloud that's almost in **shape** of a camel? (IV.5)

Ham. That I, in forgery of **shapes** and tricks, (IV.7.89)

King. May fit us to our **shape**: (V.1)

Ham. There's a divinity that **shapes** our ends, (V.2.10).

Каждый персонаж видит лишь одну из форм (shape), которую может принять облако (cloud), — это или Призрак, или спектакль, или король, или Гамлет. Ни одно из мнений о форме не совпадает с тем, что есть предмет (the thing) на самом деле. «Ничто» (nothing), которое являет себя как «нечто» (the thing).

Череп, выброшенные на землю могильщиком, — тоже загадка. Гамлет разыгрывает своеобразный философский спектакль, дает черепам роли, как куклам в кукольном театре, но все их роли — от Каина до Йорика, от короля до шута — не совпадают с тем, что есть череп. Гамлет рассуждает о материи, которая постоянно меняет свою форму — как облако. Материя может принять любую форму: scull (череп), или worm (червя), или noble dust of Alexander (благородного праха Александра), stopping a bung-hole (затыкающего бочечную дыру). «To what uses we may return, Horatio» (V.1.196) — «На какую низменную потребу можем мы пойти, Горацио!» — восклицает Гамлет и представляет круговорот в природе:

Hamlet

Alexander died, Alexander was buried, Alexander returneth into dust; the dust is earth, of earth we make loam, and why of that loam whereto he was converted might they not stop a beer-barrel?

(V.1.200–205)

Гамлет

Александр умер, Александра похоронили, Александр превращается в прах; прах есть земля; из земли делают глину, и почему этой глиной, в которую он обратился, не могут заткнуть пивную бочку?

Но ни одна из форм материи, о которых рассуждает Гамлет, не есть сама материя. Материя есть загадка — как облако. Смерть в трагедии является в разных видах — Призрака, мертвого тела, могилы, черепа или праха. Но что есть сама Смерть — «The undiscovered country, from whose bourne / No traveller returns» (III.1.79–80) — «Безвестный край, откуда нет возврата»?

Ни одно из видимых проявлений Смерти в Жизни не отвечает на этот вопрос. Смерть — загадка. Театр — зеркало, поставленное перед природой. В своих разнообразных формах и жанрах театр отражает жизнь, людей, их поступки и чувства. С обратной стороны театрального зеркала, поставленного Гамлетом для других персонажей, он видит свое собственное отражение — убийцы и мстителя, но не в театре, а в жизни. Гамлет мучительно вглядывается в это отражение, трагически переживает, но не ищет себе оправдания. Ни одно из отражений в театральном зеркале не есть сам Театр. Театр — облако. Сны — тень. В монологе «Быть или не быть» он ищет разгадку «смертного сна» (sleep of death). «A dream itself is but a shadow» (II.2.258) — «Сам сон есть только тень», — говорит Гамлет. «Сердце загадки» (heart of my mystery) Гамлета пытаются выведать Розенкранц и Гильденстерн, не замечая, что принц сам становится воплощенной загадкой, тенью своих снов. Гамлет познает себя, уже превращаясь в мертвеца, когда в нем нет «и получаса жизни». Разгадывая загадку тени, Гамлет сам становится тенью тени. Становится *молчанием*. Только в смерти открывается мистический смысл молчания Призрака. Смысл того, что не было им сказано, «что не для тех, кто облечен плотью». Не для живых. Тот, кому отвечает Призрак, — это Гамлет, приобщающийся к миру теней, приближающийся к смерти шаг за шагом. По выражению С. Аверинцева, «возникает парадокс словесной «бессловесности» и на редкость многоречивого «молчания»... слова как бы уничтожаются в акте исполнения ими своей функции» (Аверинцев 1977)²⁷.

Умирая, Гамлет уносит с собой свою тайну. Дальнейшее — молчание.

Примечания

- ¹ Shaw, H. Dictionary of Literary Terms. N.Y., 1972. P. 235.
- ² Shi pley, J. Dictionary of World Literary Terms. L., 1970. P. 197.
- ³ Петровский М. Метафора // Словарь литературных терминов: В 2 т. М.—Л., 1925. Т. 1. Стлб. 434—437.
- ⁴ Spurgeon, C. Shakespeare's Imagery and What it Tells Us. Cambridge, 1968.
- ⁵ Ibid. P. 5.
- ⁶ Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971.
- ⁷ Морозов М.М. Избранные статьи и переводы. М., 1954. С. 179—222.
- ⁸ Гречаный А.Л. Метафоризация как определитель индивидуального стиля Шекспира. Автореф. дисс. к.ф.н. М., 1962.
- ⁹ Мезенин С.М. Метафоризация, деметафоризация и реметафоризация в драматических произведениях Шекспира // Проблемы языкознания и теория английского языка. Сб. научн. трудов МГПИ. Вып. 2. М., 1976.
- ¹⁰ Харитоновна Е.В. Драматическая функция метафоры в пьесах Шекспира. Трагедия «Гамлет», комедия «Сон в летнюю ночь». Дисс. к.ф.н. МПГУ. М., 1995.
- ¹¹ Пимонов В. Поэтика театральности в драматургии Шекспира (на примере трагедии «Гамлет»). Автореф. дисс. М., 2004.
- ¹² Пимонов В., Славутин Е. Загадка Гамлета, М., 2001.
- ¹³ Jones, D. Everyman's English Pronouncing Dictionary. L., 1972. P. 525.
- ¹⁴ Chambers, Ed. The Warwick Shakespeare. Hamlet. Blackie & Son. No date. P. 183.
- ¹⁵ Брокгауз и Ефрон. Энци. словарь. Статья Гекуба: «По Еврипиду (трагедия «Гекуба») она бросилась в море, по Овидию, ее, после превращения в суку, забросали камнями фрикийцы».
- ¹⁶ Анненский И. Вторая книга отражений. Проблема Гамлета // Иннокентий Анненский. Избранное. М., 1987. С. 378.
- ¹⁷ Смирнов А. Гамлет, принц датский // Шекспир. ПСС в 8 томах. М., 1958.
- ¹⁸ Выготский Л.С. Анализ эстетической реакции. Трагедия о Гамлете, принце Датском // Психология искусства. М., 1986. С. 207.
- ¹⁹ Там же. С. 231, 235.

²⁰ Mack, M. *The World of Hamlet // Tragic Themes in Western Literature*. Yale Univ. Press., 1977. P. 33–34.

²¹ Аверинцев С.С. Мир как загадка и разгадка // *Поэтика ранневизантийской литературы*. М., 1977. С. 130–131, 148.

²² Фрейденберг О.М. *Поэтика сюжета и жанра*. М., 1997. С. 126.

²³ Первым на роль Гамлета как «бич и слугу небес» обратил внимание Фредсон Бауэрс в работе «*Hamlet as Minister and Scourge and Other Studies in Shakespeare and Milton*». Univ. of Virginia Press, 1990.

²⁴ Boyd, V. *Literature and Discovery // Philosophy and Literature*. Vol. 23. № 2. Oct. 1999. P. 313–333.

²⁵ Rhymezone.com 2004. Электронный тезаурус текстов Шекспира.

²⁶ Уильям Шекспир. Сонеты. Перевод А. Финкеля // *Шекспировские чтения 1976*. М., 1977. С. 233.

²⁷ Аверинцев С.С. Указ. соч. С. 139.

БИБЛИОГРАФИЯ

ПРОБЛЕМА ПОЭТИКИ ТЕАТРАЛЬНОСТИ

1. Брук, Питер. Пустое пространство. Секретов нет. М., 2003.
2. Евреинов Н.Н. Демон театральности. М., 2002.
3. Мукаржовский Я. К современному состоянию теории театра // Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994.
4. Пахсарьян Н.Т. Поэтика театральности в «Театре Клары Газуль» П. Мериме. М., 2004.
5. Полякова Е.А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе. М., 2001.
6. Balme, Christopher. Theatricality, Perception and Performance. Institut fur Theaterwissebschaft. — Universitat Mainz. 2000.
7. Barish, Jonas. The Antitheatrical Prejudice. Berkeley: Univ. of California Press. 1981.
8. Bartes, Roland. Baudelaire's Theater. in: A Roland Barthes Reader, ed. with an intro. By Susan Sontag, London: Vintage, 1982.
9. Burns, Elisabeth. Theatricality. London: Longman, 1972.
10. Denning, Greg. Mr Bligh's Bad Language: Passion, Power and Theatre on the Bounty. Cambridge, 1992.
11. Fischer-Lichte, Erika. Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies. — in: Theatre Research International 20:2. 1995. P. 85–89.
12. Fried, Michael. Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot. Berkeley, 1980.
13. Meisel, Martin. Realizations: Narrative, Pictorial, and Theatrical Arts. In Nineteenth Century England. Princeton, 1983.
14. Marshall, David. The Figure of Theater: Shaftesbury, Defoe, Adam Smith, and George Eliot. New York: Columbia University Press 1986. P. 116–128.

15. Murray, Timothy (ed.) *Mimesis, Masochism, and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. — Ann Arbor: Univ. of Michigan Press 1997. P. 27–44.

ИССЛЕДОВАНИЯ ПО МЕТАТЕАТРУ

16. Abel, Lionel. *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.

17. Benjamin, Walter. *What is Epic Theater?* 1939. — In Benjamin, *Illuminations*. — New York: Schocken Books, 1969. P. 147–154.

18. Boireau, Nicole. *Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage*. — Basingstoke: Macmillan, 1997.

19. Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Ed. and trans. John Willett. New York: Hill, 1964.

20. Calderwood, James L. *Shakespeare's Metadrama*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1971.

21. Calderwood, James L. *Metadrama in Shakespeare's Henriad: Richard II to Henry V*. L., 1979.

22. Calderwood, James L. *Richard II: Metadrama and the Fall of Speech*. From *Metadrama in Shakespeare's Henriad*. In *Shakespeare's History Plays (Richard II to Henry V)*. (New Casebooks). — Houndmills: Macmillan, 1992. P. 121–135.

23. Calderwood, James L. *To Be and Not to Be: Negation and Metadrama in HAMLET*. New York: Columbia UP, 1983.

24. Hubert, Judd D. *Metatheater: The Example of Shakespeare*. Lincoln: U of Nebraska P, 1991.

25. Moore, Timothy J. *The Theater of Plautus: Playing to the Audience*. Austin: U of Texas P, 1999.

26. Nelson, R. J. *Play Within the Play: The Dramatist's Conception of His Art, Shakespeare to Anouilh*. New Haven: Yale UP, 1958.

27. Righter, Anne. *Mysteries and Moralities: The Audience as Actor*. — In Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play*. 1962. Harmondsworth: Penguin, 1967. P. 15–40.

28. Righter, Anne. *The Period of Transition: Classical Comedy and the Hybrid Plays*. In Righter, *Shakespeare and the Idea of*

the Play. 1962. — Harmondsworth: Penguin, 1967. P. 41–58. The Comedy of the Ancient World. The Impact of Classical Tradition. The Play as Illusion.

29. Righter, Anne. The World and the Stage. In Righter, Shakespeare and the Idea of the Play. 1962. — Harmondsworth: Penguin, 1967. P. 59–78. The Play Metaphor. Inheritance and Experiment. The New Attitude towards the Audience.

30. Righter, Anne. Shakespeare and the Idea of the Play. London: Chatto and Windus, 1962.

31. Ringer, Mark. Electra and the Empty Urn: Metatheater and Role Playing in Sophocles. — U of North Carolina Press, 1998; Schlueter, June. Metafictional Characters in Modern Drama. — New York: Columbia UP, 1977.

32. Sith, Dane F. Plays about the Theatre in England. L., 1936.

33. Styan, J. L. Shakespeare's Stagecraft. Cambridge: Cambridge UP, 1975.

34. Tonelli, Franco. Sophocles' Oedipus and the Tale of the Theater. Ravenna: Longo Editore, 1983.

35. Voigt, J. Das Spiel im Spiel: Versuch einer Formbestimmung an Beispielen aus dem deutschen, englischen und spanischen Drama. Diss. Göttingen, 1955.

36. Watts, Cedric. Hamlet. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1988.

РАБОТЫ ПО ТЕАТРУ ЭПОХИ ШЕКСПИРА

37. Аникст А.А. Синтез искусств в театре Шекспира. Шекспировские чтения 1985. М., 1987. С. 15–40.

38. Бартошевич А.В. Шекспир. Англия. XX век. М., 1994.

39. Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения: Италия, Испания, Англия. Л., 1973.

40. Варшер С.А. Английский театр эпохи Шекспира. М., 1920.

41. Мюллер В.К. Драма и театр эпохи Шекспира. Л., 1925.

42. Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961.

43. Смирнов А.А. Шекспир, Ренессанс и барокко. Из истории западноевропейской литературы. М. — Л.,

1965. С. 181–206.

44. Шайтанов И.О. Литература эпохи Возрождения. Том 2. М., 2001.

45. Bates, Jonathan, and Russell Jackson, eds. *Shakespeare: An Illustrated Stage History*. New York: Oxford University Press, 1996.

46. Bradbrook, M.C. *Elizabethan Stage Conditions: A Study of Their Place in the Interpretation of Shakespeare's Plays*. Hamden, CT: Archon Books, 1962.

47. Bradbrook, M.C. *The Living Monument: Shakespeare and the Theatre of His Time*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1976.

48. Chambers, E.K. *The Elizabethan Stage*. 4 Volumes. Oxford: The Clarendon Press, 1923.

49. Craik, W.T. *The Tudor Interlude: Stage, Costume, and Acting*. Leicester: University Press, 1958.

50. Dessen, Alan. *Elizabethan Drama and the Viewer's Eye*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977.

51. Dessen, Alan. *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1984.

52. Galloway, David, ed. *The Elizabethan Theatre III: Papers Presented at the Third International Conference on Elizabethan Theatre, 1970*, University of Waterloo. Hamden, CT: Archon Books, 1973.

53. Griffin, Alice S.V. *Pageantry on the Shakespearean Stage*. New York: Twayne, 1951.

54. Gurr, Andrew. *The Shakespearean Stage, 1574–1642*. Cambridge: University Press, 1970.

55. Hillebrand, Harold Newcomb. *The Child Actors: A Chapter in Elizabethan Stage History*. New York: Russell and Russell, 1926.

56. Lawrence, William John. *The Elizabethan Playhouse and Other Studies*. 2 Volumes. New York: Russell and Russell, 1912–1913; rptd. 1963.

57. Lawrence, William John. *Pre-Restoration Stage Studies*. Cambridge: Harvard University Press, 1927.

58. McGee, Arthur. *The Elizabethan Hamlet*. New Haven: Yale, 1987.

59. Mills, John A. *Hamlet on Stage: The Great Tradition*. Westport, CT: Greenwood Press, 1985.

60. Muir, Kenneth. *The Sources of Shakespeare's Plays*. New Haven: Yale University Press, 1978. (Chapt. 24. P. 158–169).

ИССЛЕДОВАНИЯ О «ГАМЛЕТЕ»

61. Adelman, Janet. *Man and Wife Is One Flesh: Hamlet and the Confrontation with the Maternal Body. Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to The Tempest*. By Adelman. New York: Routledge, 1992. P. 11–37.

62. Ahrends, Günter. «Word and Action in Shakespeare's Hamlet.» *Word and Action in Drama: Studies in Honour of Hans-Jürgen Diller on the Occasion of His 60th Birthday*. Ed. Günter Ahrends, Stephan Kohl, Joachim Kornelius, Gerd Stratmann. Trier, Germany: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1994. P. 93–105.

63. Alexander, Nigel. *Critical Disagreement About Oedipus and Hamlet*. — *Shakespeare Survey* 20. 1967. P. 33–39.

64. Alexander, Nigel. *Poison, Play and Duel. A Study in Hamlet*. L., 1971.

65. Alexander, Peter. *Hamlet, Father and Son*. Oxford, 1955.

66. Altick, Richard. *Hamlet and the Odor of Mortality*. — *Shakespeare Quarterly* 5. 1954. P. 167–176.

67. Anderson, Mary. *Hamlet: The Dialect Between Eye and Ear*. — *Renaissance and Reformation* 27 (1991). P. 299–313.

68. Andreas, James R. *The Vulgar and the Polite: Dialogue in Hamlet*. — *Hamlet Studies* 15 (1993). P. 9–23.

69. Arnett, David B. *What Makes Hamlet Run? Framing Cognition Discursively*. — *Hamlet Studies* 16 (1994). P. 24–41.

70. Babcock, Weston. *Hamlet: A Tragedy of Errors*. — Lafayette, Ind. 1961.

71. Barker, Walter L. «The Heart of my Mystery»: Emblematic Revelation in the Hamlet Play Scene. — *Upstart Crow* 15 (1995). P. 75–98.

72. Battenhouse, Roy. *The Significance of Hamlet's Advice to the Players*. In: Elmer M. Blistein: *The Drama of the*

Renaissance: — Essays for Leicester Bradner. Providence, R.I. 1970. P. 3–27. Battenhouse, Roy. The Ghost in Hamlet. — Studies in Philology 48. 1951. P. 161–192.

73. Bell, Millicent. Hamlet, Revenge! — Hudson Review 51 (1998). P. 310–328.

74. Bevington, David. Twentieth Century Interpretations of 'Hamlet'. A Collection of Critical Essays. Englewood. Cliffs. 1968.

75. Bloom, Harold, ed. Hamlet. Major Literary Characters. New York: Chelsea House, 1990.

76. Bloom, Harold. William Shakespeare's Hamlet. Modern critical interpretations. N.Y.: Chelsea House, 1986. P. 61.

77. Bloom, Harold. Shakespeare. The Invention of the Human. N.Y., 1998.

78. Bloom, Harold. Hamlet. Poem Unlimited. N.Y., 2003.

79. Boklund, Gunnar. Judgement in Hamlet. In: Gerald W. Chapman Essays on Shakespeare. Princeton, 1965. P. 116–137.

80. Boas, Frederick S. The Play within the Play A Series of Papers on Shakespeare and the Theatre. by the Members of the Shakespeare Association. London: for the Shakespeare Association by Oxford University Press, 1927.

81. Bolt, Sydney. Penguin Critical Studies in English Literature. Hamlet. L., 1990. P. 13–15.

82. Goddard, Harold. The meaning of Shakespeare. Vol. 1. — Univ. Of Chicago Press. 1960. P. 340–341.

83. Bonjour, Adrien. On Artistic Unity in Hamlet. — English Studies 21. 1939. P. 193–202.

84. Booth, Stephen. On the Value of Hamlet. In: Norman Rabkin: Reinterpretations of Elizabethan Drama: Selected papers from the English Institute. N.Y. 1969. P. 137–76.

85. Bowers, Fredsom Thayer. Hamlet as Minister and Scourge. — PMLA 70. 1955. P. 740–749.

86. Bowers, Fredsom Thayer. The Death of Hamlet. A Study in Plot and Character. In: Josephine W. Benett, Oscar Cargill and Vernon Hall: Studies in the English Renaissance Drama. N.Y. 1959. P. 28–42.

87. Bowers, Fredsom Thayer. Dramatic Criticism and Structure: Plot in Hamlet. — Shakespeare Quarterly 15. 1964. P. 207–218.

88. Braddy, Haldeen. Hamlet's Wounded Name. El Paso, 1964. P. 98.

89. Bradley, A.C. *Shakespearean Tragedy: Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. New York: Meridian Books, 1955. P. 391.
90. Brennan, Anthony. *Shakespeare's Dramatic Structures*. Routledge, 1986. P. 217.
91. Bristol, Michael D. 'Funeral bak'd-meats': Carnival and the Carnavalesque in Hamlet. *William Shakespeare, Hamlet*. Ed. Susanne L. Wofford. *Case Studies in Contemporary Criticism*. Boston: St. Martin's, 1994. P. 48–67. [Reprinted in *Shakespeare's Tragedies*, ed. Susan Zimmerman (1998).]
92. Brooks, Jean R. *Hamlet and Ophelia as Lovers: Some Interpretations on Page and Stage*. — *Alighorh Critical Miscellany* 4.1 (1991). P. 1–25.
93. Brown, John Russell. *Connotations of Hamlet's Final Silence*. — *Connotations* 2 (1992). P. 275–286.
94. Brown, Arthur. *The Play within a Play: An Elizabethan Dramatic Device*. — *English Association Essays and Studies* 13 (1960). P. 36–48.
95. Brown, John Russell. *Multiplicity of Meaning in the Last Moments of Hamlet*. — *Connotations* 2 (1992). P. 16–33.
96. Bugliani, Francesca. 'In the mind to suffer': Hamlet's Soliloquy, To be, or not to be. — *Hamlet Studies* 17. 1–2 (Summer/Winter 1995). P. 10–42.
97. Burnett, Mark Thornton. 'For they are actions that a man might play': Hamlet as Trickster. *Hamlet*. Ed. Peter J. Smith and Nigel Wood. *Theory in Practice*. — Buckingham: Open UP, 1996. P. 24–54.
98. Byles, Joanna Montgomery. *Tragic Alternatives: Eros and Superego Revenge in Hamlet*. *New Essays on Hamlet*. Ed. Mark Thornton Burnett and John Manning. *Hamlet Collection* 1. New York: AMS, 1994. P. 117–134.
99. Campbell, Lily Bess. *Shakespeare's Tragic Heroes: Slaves of Passion*. Cambridge, 1930. P. 217, p. New York, 1952.
100. Campbell, Dowling G. *The Double Dichotomy and Paradox of Honor in Hamlet: With Possible Imagery and Rhetorical Sources for the Soliloquies*. — *Hamlet Studies* 23 (2001). P. 13–49.
101. Cannon, Charles. *As in a Theater: Hamlet in the Light of Calvin's Doctrine of Predestination*. — *Studies in English Literature 1500–1900*. 11. 1971. P. 203–222.

102. Cefalu, Paul A. 'Damned Custom... Habits Devil': Shakespeare's Hamlet, Anti-Dualism, and the Early Modern Philosophy of Mind. — *ELH* 67 (2000). P. 399–431.
103. Clemen, W.H. The Imagery of Hamlet. In Shakespeare: Modern Essays in Criticism. Leonard F. Dean, ed. New York: Oxford University Press, 1957, rptd. 1968. P. 222–236.
104. Clary, Frank Nicholas. 'The Very Cunning of the Scene': Hamlet's Divination and the King's Occulted Guilt. — *Hamlet Studies* 18.1–2 (Summer/Winter 1996). P. 7–28.
105. Coleridge, S.T. Coleridge on Shakespeare. ed. T. Hawkes. Harmondsworth, 1969. P. 216.
106. Coyle, Martin. Hamlet, Gertrude and the Ghost: The Punishment of Women in Renaissance Drama. — *Q/W/E/R/T/Y* 6 (Oct. 1996). P. 29–38.
107. Charney, Maurice. Hamlet Without Words. — *ELH*. 32. 1965. P. 457–477.
108. Conklin, Paul Salisbury. A History of Hamlet Criticism 1601–1821. N.Y. 1857.
109. Coz, Lee Sheridan. Figurative Design in Hamlet: The Significance of the Dumb Show. — Columbus, Ohio. 1973.
110. Craig, Hardin. Hamlet as a Man of Action. — *Huntington Library Quarterly* 27. 1964. P. 229–237.
111. Davis, Arthur. Hamlet and the Eternal Problem of Man. N.Y. 1964.
112. De Grazia, Margreta. Hamlet Before Its Time. — *Modern Language Quarterly* 62.4 (Dec. 2001). P. 355–375.
113. De Grazia, Margreta. Weeping For Hecuba. Historicism, Psychoanalysis, and Early Modern Culture. Ed. Carla Mazzio and Douglas Trevor. Culture Work. New York: Routledge, 2000. P. 350–375.
114. DeLuca, Diana Macintyre. The Movements of the Ghost in «Hamlet». — *Shakespeare Quarterly* 24. 1973. P. 147–154.
115. Dessen, Alan C. Hamlet's Poisoned Sword: A Study in Dramatic Imagery. *Shakespeare Studies* 5. 1969. P. 53–69.
116. Dews, C. L. Barney. Gender Tragedies: East Texas Cockfighting and Hamlet. — *Journal of Men's Studies* 2 (1994). P. 253–267.
117. Dickson, Lisa. The Hermeneutics of Error: Reading and the First Witness in Hamlet. — *Hamlet Studies* 19. 1–2

(Summer/Winter 1997). P. 64–77.

118. DiMatteo, Anthony. *Hamlet as Fable: Reconstructing a Lost Code of Meaning*. — *Connotations* 6.2 (1996/1997). P. 158–179.

119. Duffy, Kevin Thomas, Marvin E. Frankel, Stephen Gillers, Norman L. Greene, Daniel J. Kornstein, and Jeanne A. Roberts. *The Elsinore Appeal: People v. Hamlet*. St. Martin's P: New York, 1996.

120. Doran, Madelain. *Endeavours of Art: A Study of Form in Elizabethan Drama*. — Univ. of Wisconsin Press. 1954.

121. Draper, John W. *The Hamlet of Shakespeare's Audience*. — Octagon Books 1970.

122. Edelman, Charles. 'The very cunning of the scene': Claudius and the Mousetrap. — *Parergon* 12 (1994). P. 15–25.

123. Eliot, T.S. *Hamlet and his Problems*. In: *The Sacred Wood: Essays an Poetry and Criticism*. L., 1920. P. 95–103.

124. Elliott, George Roy. *Scourge and Minister: A Study of «Hamlet» as Tragedy of Revengefulness and Justice*. — Durlham, N.C. 1951.

125. Engle, Lars. *Discourse, Agency, and Therapy in Hamlet*. — *Exemplaria* 4 (1992): P. 441–453.

126. Faber, M. D. *Hamlet and the Inner World of Objects. The Undiscovered Country: New Essays on Psychoanalysis and Shakespeare*. Ed. B. J. Sokol. London: Free Assn., 1993. P. 57–90.

127. Fendt, Gene. *Is Hamlet a Religious Drama? An Essay on a Question in Kierkegaard*. *Marquette Studies in Philosophy* 21. — Milwaukee: Marquette UP, 1999. P. 27–41.

128. Fike, Matthew A. *Gertrude's Mermaid Allusion. On Page and Stage: Shakespeare in Polish and World Culture*. Ed. Krystyna Kujawinska Courtney. Krakow: Towarzystwo Autorow, 2000. P. 259–275. [Originally printed in the-hard-to-find *B. A. S.: British and American Studies* 2 (1999). P. 15–25.]

129. Findlay, Alison. *Hamlet: A Document in Madness. New Essays on Hamlet*. Ed. Mark Thornton Burnett and John Manning. *Hamlet Collection* 1. New York: AMS, 1994. P. 189–205.

130. Finkelstein, Richard. *Differentiating Hamlet: Ophelia and the Problems of Subjectivity*. — *Renaissance and Re-*

formation 21.2 (Spring 1997). P. 5–22.

131. Fischer, Philip. Thinking About Killing: Hamlet and the Paths Among the Passions. — *Raritan* 11 (1991). P. 43–77.

132. Foakes, R.A. The Reception of Hamlet. — *Shakespeare Survey* 45(1993). P. 1–13.

133. Fergusson, Francis. *The Idea of a Theater: A Study of Ten Plays*. — Princeton 1949.

134. Fisch, Harold. *Hamlet and the Word: The Covenant Pattern in Shakespeare*. N.Y., 1971.

135. Flatter, Richard. *Hamlet's Father*. L., 1949.

136. Forker, Charles. Shakespeare's Theatrical Symbolism and Its Function in «Hamlet». — *Shakespeare Quarterly* 14. 1963. P. 215–229.

137. Frye, Roland. *The Renaissance Hamlet*. — Princeton UP 1984.

138. Gardner, Helen. *The Historical Approach: Hamlet*. In *Shakespeare, the Tragedies: A Collection of Critical Essays*. Alfred Harbage, ed. Englewood Cliffs. N.J.: Prentice-Hall, 1964. P. 61–70.

139. Gibinska, Marta. 'The play's the thing': The Play Scene in Hamlet. *Shakespeare and His Contemporaries: Eastern and Central European Studies*. Newark: U of Delaware P, 1993. P. 175–188.

140. Gorfain, Phyllis. Towards a Theory of Play and the Carnavalesque in «Hamlet» — *Hamlet Studies* 13 (1991). P. 25–49. [Reprinted in Donald Keesey's *Contexts for Criticism* (1994) and in Ronald Knowles' *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin* (1998).

141. Goldman, Michael. Hamlet: Entering the Text. *Theatre Journal* 44 (1992). P. 449–460.

142. Gottschalk, Paul. *The Meanings of «Hamlet»: Modes of Literary Interpretations Since Bradley*. Albuquerque. 1971.

143. Grant, William. *Hamlet. The Archetypal Structure*. — Univ. of Louisville. 2001. P. 2.

144. Granville-Barker, Harley. *Place Structure and Time Structure. From Prefaces to Shakespeare, Hamlet*. — Princeton University Press 1965.

145. Dodsworth, Martin. *Hamlet Closely Observed*. — Athlone, 1985.

146. Granville-Barker, Harley. Prefaces to Shakespeare. 3d Series: «Hamlet». L., 1936.
147. Greenblatt, Stephen. Hamlet in Purgatory. Princeton, N.J.: Princeton U Press, 2001.
148. Habib, Imtiaz. Never Doubt I Love: Misreading Hamlet. — *College Literature* 21.2 (1994). P. 19–32.
149. Halverson, John. The Importance of Horatio. — *Hamlet Studies* 16 (1994). P. 57–70.
150. Hardy, John. Hamlet's Modesty of nature. — *Hamlet Studies* 16 (1994). P. 42–56.
151. Hart, Jeffrey. «Hamlet's Great Song». *Smiling Through the Cultural Catastrophe: Toward the Revival of Higher Education*. By Hart. New Haven: Yale UP, 2001. P. 169–186.
152. Hassel, R. Chris, Jr. 'How infinite in faculties': Hamlet's Confusion of God and Man. — *Literature and Theology* 8 (1994). P. 127–139.
153. Hassel, R. Chris, Jr. Mouse and Mousetrap in Hamlet. — *Shakespeare-Jahrbuch* 135 (1999). P. 77–92.
154. Hassel, R. Chris, Jr. Painted Women: Annunciation Motifs in Hamlet. — *Comparative Drama* 32 (1998). P. 47–84.
155. Holbrook, Peter. Nietzsche's Hamlet. — *Shakespeare Survey* 50 (1997). P. 171–186.
156. Hopkins, Lisa. Parison and the Impossible Comparison. *New Essays on Hamlet*. Ed. Mark Thornton Burnett and John Manning. Hamlet Collection 1. New York: AMS, 1994. P. 153–164.
157. Hunt, Maurice. Art of Judgement, Art of Compassion: The Two Arts of Hamlet. — *Essays in Literature* 18 (1991). P. 3–20.
158. Hamill, Paul. Death's Lively Image: The Emblematic Significance of the Closet Scene in «Hamlet». — *Texas Studies in Literature and Language* 16. 1974. P. 249–262.
159. Hapgood, Robert. Hamlet Nearly Absurd: The Dramaturgy of Delay. — *Tulane Drama Review*. 9:4. 1965. P. 132–145.
160. Hardison, O.B. The Dramatic Triad in «Hamlet». — *Studies in Philology* 57. 1960. P. 144–164.
161. Havely, Cicely. The Play-Scene in «Hamlet». — *Essays in Criticism* 23. 1973. P. 217–235.

162. Johnston, Arthur. The Player's Speech in «Hamlet». — *Shakespeare Quarterly*. 13. 1961. P. 21–30.
163. Iwasaki, Soji. Hamlet and Melancholy: An Iconographical Approach. *Hamlet and Japan*. Ed. Yoshiko Ueno. *Hamlet Collection 2*. New York: AMS, 1995. P. 37–55.
164. Jenkins, Harold. The Relation Between the Second Quarto and the Folio Text of Hamlet. — *Studies in Bibliography*, Volume 7 (1955). P. 69–83.
165. Johnston, Ian. Introductory Lectures on Shakespeare's «Hamlet». — Malaspina-University College edition. 2001. P. 2.
166. Jones, Ernest. *Hamlet and Oedipus* Ernest Jones; L., Norton, 1976.
167. Joseph, Bertram Leon. *Conscience and The King: A Study of «Hamlet»*. L., 1953.
168. Jump, J.D. *Shakespeare's «Hamlet». A Casebook*. L., 1968.
169. Kallay, Geza. 'To be or not to be' and 'Cogito, ergo sum': Thinking and Being in Shakespeare's Hamlet Against a Cartesian Background. *AnaChronist* [no vol. 6] (1996). P. 98–123.
170. Kawai, Shoichiro. *Hamlet's Imagination. Hamlet and Japan*. Ed. Yoshiko Ueno. *Hamlet Collection 2*. New York: AMS, 1995. P. 73–85.
171. Kernan, Alvin. *Shakespeare's Stage Audiences and The Playwright's Reflections and Control of Audience Response*. — George Washington Univ. 1982.
172. Kernan, Alvin. *Shakespeare's Craft: Eight Lectures*. Ed. Phillip H. Highfill, Jr. Carbondale: Southern Illinois UP for George Washington University, 1982.
173. Kim, Jong-Hwan. *Waiting for Justice: Shakespeare's Hamlet and the Elizabethan Ethics of Revenge* *English — Language and Literature* 43 (1997). P. 781–797.
174. Kitto H.D.F. *Form and Meaning in Drama: A Study of the Greek Plays and of Hamlet*. — Methuen & Co Ltd 1956
175. Knowles, Ronald. *Hamlet and Counter-Humanism*. — *Renaissance Quarterly* 52 (1999). P. 1046–1069.
176. Kirschbaum, Leo. *Hamlet and Ophelia*. — *Philological Quarterly* 35. 1956. P. 375–393.
177. Knight, G. Wilson. *The Wheel of Fire: Interpretations of Shakespearean Tragedy, with Three New Essays*. London: Methuen, 1968.

178. Knights, L.C. *An Approach to «Hamlet»*. L., 1960.
179. Kott, Jan. *Hamlet of the Mid-Century*. In *Shakespeare Our Contemporary*. Boleslaw Taborski, trans. Garden City, N.Y. Doubleday, 1964. P. 47–151.
180. Kottman, Paul A. *Sharing Vision, Interrupting Speech: Hamlet's Spectacular Community — Shakespeare Studies 36* (1998). P. 29–57.
181. Landau, Aaron. 'Let me not burst in ignorance': Skepticism and Anxiety in *Hamlet*. — *English Studies 82.3* (June 2001). P. 218–230.
182. Lawrence, Sean Kevin. 'As a stranger, bid it welcome': Alterity and Ethics in *Hamlet* and the New Historicism. — *European Journal of English 4.2* (2000). P. 155–169.
183. Lavender, Andy. *Hamlet in Pieces: Shakespeare Reworked: Peter Brook, Robert LePage, Robert Wilson*. New York: Continuum, 2001.
184. Lewis, C.S. *Death in Hamlet*. In *Shakespeare, the Tragedies: A Collection of Critical Essays*. Alfred Harbage, ed. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1964. P. 71–74.
185. Lidz, Theodore. *Hamlet's Enemy: Madness and Myth in Hamlet*. New York: Basic Books, 1975.
186. Leavenworth, Russel. *Interpreting «Hamlet»: Materials for Analysis*. San Francisco. 1960.
187. Levin, Harry. *The Antic Disposition*. — *Shakespeare-Jahrbuch 94*. 1958. P. 175–190.
188. Levin, Harry. *The Question of «Hamlet»*. N.Y., 1959.
189. Levin, Harry. *An Explications of the Player's Speech*. L., 2003.
190. Levin, Richard. *The Multiple Plot in English and Renaissance Drama*. — Univ. of Chicago Press. (on structure and composition). 1971.
191. Lewis, Clive Staples. *Hamlet: The Prince or the Poem?* — *Proceedings of the British Academy 28*. 1942. P. 139–154.
192. Levy, Eric P. *Defeated Joy: Melancholy and Eudaemonia in Hamlet — Upstart Crow 18* (1998). P. 95–109.
193. Levy, Eric P. 'Nor th' exterior nor the inward man': *The Problematics of Personal Identity in Hamlet*. — *University of Toronto Quarterly 68.3* (Summer 1999): P. 711–727.

194. Levy, Eric. The Problematic Relation Between Reason and Emotion in Hamlet. — *Renascence* 53.2 (Winter 2001). P. 83–95.
195. Levy, Eric P. 'Things standing thus unknown': The Epistemology of Ignorance in Hamlet. — *Studies in Philology* 97 (Spring 2000). P. 192–209.
196. Lewis, C.S. Hamlet The Prince or the Poem? — *Proceedings of the British Academy* xxxviii, 1942.
197. Long, Michael. The Unnnatural Scene. A Study in Shakespearian Tragedy. L., 1976. P. 156–157.
198. Low, Anthony. Hamlet and the Ghost of Purgatory: Intimations of Killing the Father. — *English Literary Renaissance* 29.3 (Autumn 1999). P. 443–467.
199. Low, Jennifer. Manhood and the Duel: Enacting Masculinity in Hamlet. — *Centennial Review* 43.3 (Fall 1999). P. 1–12.
200. Lucking, David. 'Each word made true and good': Narrativity in Hamlet. — *Dalhousie Review* 76 (1996). P. 77–96.
201. Mack, Maynard. The World of Hamlet. — *Yale Review* 41. 1952. P. 502–523.
202. Mack, Maynard. Killing the King: Three Studies in Shakespeare's Tragic Structure. New Haven 1973.
203. Mallette, Richard. From Gyves to Graces: Hamlet and Free Will. — *Journal of English and German Philology* 93 (1994). P. 336–355.
204. Malone, Cynthia Northcutt. Framing in Hamlet. — *College Literature* 18.1 (Feb. 1991). P. 50–63.
205. Malone, Kemp. The Literary History of Hamlet: The Early Tradition. New York, Haskell House, 1964.
206. McGuire, Philip C. Bearing «A Wary eye»: Ludic Vengeance and Doubtful Suicide in Hamlet From Page to Performance: Essays in Early English Drama. Ed. John Alford. East Lansing: — Michigan State UP, 1995. P. 235–253.
207. Motohashi, Tetsuya. The play's the ting... of nothing: Writing and «the liberty» in Hamlet». *Hamlet and Japan*. Ed. Yoshiko Ueno. Hamlet Collection 2. New York: AMS, 1995. P. 103–118.
208. McConnell, Heron. Hamlet and Revenge. An essay. L., 2001.

209. Mehl, Dieter. *Die Pantomime im Drama der Shakespearezeit: Ein Beitrag zur Gegenwart der Dumb Show*. Heidelberg 1964.

210. Mercer, Peter. *Hamlet: The Acting of Revenge*. — Univ. of Iowa Press 1987.

211. Miller, Robert. *Venus, Adonis and the Horses*. — *ELH*. 1952. XIX. P. 255.

212. Milne, Joseph. *Hamlet: The Conflict Between Fate and Grace*. — *Hamlet Studies* 18.1–2 (Summer/Winter 1996). P. 29–48.

213. Mollin, Alfred. *On Hamlet's Mousetrap*. — *Interpretation* 21.3 Spring 1994. P. 353–372.

214. Morin, Gertrude. *Depression and Narrative Thinking: A Cognitive Approach to Hamlet*. — *Mosaic* 25.1 (1992). P. 1–12.

215. Moulton, R.G. *Shakespeare as a Dramatic Artist*. 3d ed. Oxford. P. 43–89.

216. Muir, Kenneth and Stanley Wells. *Aspects of Hamlet: Articles Reprinted from Shakespeare Survey*. — Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1979.

217. Muir, Kenneth. *Shakespeare: Hamlet*. N-Y: Barron's Educational Series, 1963.

218. Muir, K. *Shakespeare the Professional and Related Studies*. L., 1972.

219. Muir, Kenneth. *The Sources of Shakespeare's Plays*. New Haven: Yale University Press, 1978. (Chapt. 24. P. 158–169).

220. Nameri, Dorothy E. *The Dramatic Value of Hamlet's Verbal Expressions: A Linguistic-Literary Analysis*. — *The Nineteenth LACUS Forum* 1992. Lake Bluff: Linguistic Assoc., 1993. P. 409–421.

221. Newell, Alex. *The Dramatic Context and the Meaning of Hamlet's To be or not to be Soliloquy*. — *PLMA* 80. 1965. P. 38–50.

222. Nojima, Hidekatsu. *The Mirror of Hamlet. Hamlet and Japan*. Ed. Yoshiko Ueno. *Hamlet Collection* 2. New York: AMS, 1995. P. 21–35.

223. Nyberg, Lennart. *Hamlet, Student, Stoic-Stooge? Cultural Exchange Between European Nations During the Renaissance: Proceedings of the Symposium Arranged in Uppsala by the Forum for Renaissance Studies of the English*

Department of Uppsala University, 5–7 June 1993. Ed. Gunnar Sorelius and Michael Srigley. *Acta Universitatis Upsaliensis, Studia Anglistica Upsaliensia* 86. — Uppsala: Uppsala U, 1994. P. 123–132.

224. Olson, Elder. *Mighty Opposites: Remarks on the Plot of «Hamlet»*. In: Oscar G. Brockett: *Studies in Theatre and Drama: Essays in Honor of Huberts Heffner*. — The Hague. 1972. P. 48–63.

225. Ozawa, Hiroshi. 'I must be cruel only to be kind': *Apocalyptic Repercussions in Hamlet. Hamlet and Japan*. Ed. Yoshiko Ueno. *Hamlet Collection 2*. New York: AMS, 1995. P. 73–85.

226. Paris, Jean: *Hamlet ou Les Personnages du fils*. Paris. 1953.

227. Paris, Jean. *Les trois mysteres de Hamlet*. — *Esprit* 21. 1953. P. 214–228.

228. Phialas, Peter. *Hamlet and the Grave-Maker*. — *Journal of English and Germanic Philology* 63. 1964. P. 226–234.

229. Partee, Morriss Henry. *Hamlet and the Persistence of Comedy*. — *Hamlet Studies* 14 (1992). P. 9–18.

230. Porterfield, Sally F. *Oh Dad, Poor Dad: The Universal Disappointment of Imperfect Parents in Hamlet. Jung's Advice to the Players: A Jungian Reading of Shakespeare's Problem Plays. Drama and Theatre Studies* 57. — Westport: Greenwood P, 1994. P. 72–98.

231. Pollin, Burton. *Hamlet and Successful Suicide*. — *Shakespeare Studies* 1. 1965. P. 240–260.

232. Proser, Matthew. *Hamlet and the Name of Action*. In: Gordon Ross Smith. *Essays on Shakespeare*. — University Park. Pasadena. 1965. P. 84–114.

233. Prosser, Eleanor. *Hamlet and Revenge*. Stanford, 1971.

234. Reid, Benjamin. *The Last Act and the Action of «Hamlet»*. — *Yale Review* 54. 1964. P. 59–80.

235. Replogle, Carol. *Not Parody, Not Burlesque. The Play Within the Play in «Hamlet»*. — *Modern Philology* 67. 1969. P. 150–159.

236. Reschke, Mark. *Historicizing Homophobia: Hamlet and the Anti-theatrical Tracts*. — *Hamlet Studies* 19 (1997). P. 47–63.

237. Ribner, Irving. *Patterns in Shakespearian Tragedy*. L., 1960.

238. Richter, Helen. *Shakespeare der Mensch*. Leipzig. 1923. P. 80–81.
239. Richter, Anne. «Hamlet» and the Idea of the Play. L., 1962.
240. Robertson, J.M. *The problem of Hamlet*. L., 1919. P. 17.
241. Rose, Jacqueline. *Sexuality in the Reading of Shakespeare: Hamlet and Measure for Measure*. In *Alternative Shakespeares*. John Drakakis, ed. London; New York: Methuen, 1985.
242. Rose, Mark. *Dialectical Structure of «Hamlet»*. (The Norton Shakespeare. Hamlet workshop). L., 1973. P. 2.
243. Rosenberg, Marvin. *The Masks of Hamlet*. Newark: U of Delaware P, 1992.
244. Roth, Stephen. *Hamlet. The Undiscovered Country*. N.Y., 2001. P. 78.
245. Russell, John. *Hamlet and Narcissus*. Newark: U of Delaware P, 1995. P. 17–28.
246. Sadowski, Piotr. *The 'Dog's day' in Hamlet: A Forgotten Aspect of the Revenge Theme*. *Shakespeare and His Contemporaries: Eastern and Central European Studies*. Ed. Jerzy Liman and Jay L. Halio. Newark: U of Delaware P, 1993. P. 159–168.
247. Sanford, Wendy Coppedge. *Theater as Metaphor in «Hamlet»*. Cambridge. Mass. 1967.
248. Schmitt, Carl. *Hamlet oder Hekuba. Der Einbruch der Zeit in das Spiel*. Dusseldorf 1956. P. 67–71.
249. Schucking, L.L. *Character problems in Shakespeare's Plays*. L., 1922.
250. Scofield, Martin. *The Ghosts of «Hamlet»: The Play and Modern Writers*. Cambridge, 1980.
251. Scott, William O. *The Liar Paradox as Self-Mockery: Hamlet's Postmodern Cogito*. — *Mosaic* 24.1 (1991). P. 13–30.
252. Shimizu, Toyoko. *Hamlet's 'Method in madness' in Search of Private and Public Justice*. *Hamlet and Japan*. Ed. Yoshiko Ueno. *Hamlet Collection 2*. New York: AMS, 1995. P. 57–72.
253. Simon, Bennett. *Hamlet and the Trauma Doctors: An Essay at Interpretation*. — *American Imago* 58.3 (Fall 2001). P. 707–722.

254. Spurgeon, Caroline. *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge, 1935.
255. Taylor, Michael. *The Conflict in «Hamlet»*. — *Shakespeare Quarterly* 22. 1971. P. 147–161.
256. Tekinay, Asli. *From Shakespeare to Kierkegaard: An Existential Reality of Hamlet*. — Bagazici Univ. Press. 2001. P. 116.
257. Stanton, Kay. *Hamlet's Whores. New Essays on Hamlet*. Ed. Mark Thornton Burnett and John Manning. *Hamlet Collection 1*. New York: AMS, 1994. P. 167–188.
258. Takahashi, Yasunari. *Speech, Deceit, and Catharsis: A Reading of Hamlet. Hamlet and Japan*. Ed. Yoshiko Ueno. *Hamlet Collection 2*. New York: AMS, 1995. P. 3–19.
259. Taylor, James O. *The Influence of Rapier Fencing on Hamlet*. — *Forum for Modern Language Studies* 29.3 (1993). P. 203–215.
260. Terry, Reta A. 'Vows to the blackest death': *Hamlet and the Evolving Code of Honor in Early Modern England*. — *Renaissance Quarterly* 52 (1999). P. 1070–1086.
261. Thatcher, David. *Sullied Flesh, Sullied Mind: Refiguring Hamlet's Imaginations*. — *Studia Neophilologica* 68 (1996). P. 29–38.
262. Tiffany, Grace. *Anti-Theatricalism and Revolutionary Desire in Hamlet (Or, the Play Without the Play)*. — *Upstart Crow* 15 (1995). P. 61–74.
263. Tillyard, E.M.W. *Shakespeare's Problem Plays*. — U Toronto, 1949.
264. Whitaker, Virgil. *The Mirror Up to Nature. The Technique of Shakespeare's Tragedies*. San Marino, 1965.
265. Voss, Paul J. *To Prey or Not To Prey: Prayer and Punning in Hamlet*. — *Hamlet Studies* 23 (2001). P. 59–74.
266. Wagner, Joseph B. *Hamlet Rewriting Hamlet*. — *Hamlet Studies* 23 (2001). P. 75–92.
267. Walker, Roy. *Hamlet: The Opening Scene*. In *Shakespeare: Modern Essays in Criticism*. Leonard F. Dean, ed. New York: Oxford University Press, 1957, rptd. 1968. P. 216–221.
268. Welsh, Alexander. *Hamlet in Modern Guises*. Princeton: Princeton University Press, 2001.

269. Werstine, Paul. The Textual Mystery of Hamlet. — Shakespeare Quarterly 39 (1988). P. 1–26.
270. Watterson, William Collins. Hamlet's Lost Father. — Hamlet Studies 16 (1994). P. 10–23.
271. Wiggins, Martin. Hamlet Within the Prince. New Essays on Hamlet. Ed. Mark Thornton Burnett and John Manning. Hamlet Collection 1. New York: AMS, 1994. P. 209–226.
272. Williamson C.C. Readings on the Character of Hamlet 1661–1947. L., 1950.
273. Wilson, John Dover. What Happens in «Hamlet». Cambridge, 1935.
274. Wilson, Luke. Hamlet, Hales V.Petit, and the Hysteresis of Action. — ELH 60.1 (Spring 1993). P. 17–55.
275. Wright, Eugene P. Hamlet: From Physics to Metaphysics. — Hamlet Studies 4 (1992). P. 19–31.
276. Yoshioka, Fumio. Silence, Speech, and Spectacle in Hamlet. — Shakespeare Studies 31 (1996). P. 1–33.
277. Zimmermann, Heiner O. Is Hamlet Germany? On the Political Reception of Hamlet. New Essays on Hamlet. Ed. Mark Thornton Burnett and John Manning. Hamlet Collection 1. New York: AMS, 1994. P. 293–318.
278. Zitner, S.P. Hamlet, Duellist. — University of Toronto Quarterly 39. 1969. P. 1–18.

ИЗБРАННЫЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫЕ РАБОТЫ О ШЕКСПИРЕ

279. Аксенов И.А. Шекспир. Статьи. Ч. 1. М., 1937.
280. Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. М., 1974.
281. Аникст А.А. Трагедия Шекспира «Гамлет». М., 1986.
282. Барг М.А. Шекспир и история. М., 1979.
283. Выготский Л.С. Трагедия о Гамлете, принце Датском // Психология искусства М., 1986.
284. Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. М. 1966.
285. Морозов М.М. Избранные статьи и переводы. М. 1954.
286. Морозов М.М. Театр Шекспира. М., 1984.

287. Мюллер В.К. Драма и театр эпохи Шекспира. Academia. Л., 1925.
288. Самарин Р.М. Реализм Шекспира. М., 1964.
289. Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971.
290. Шайтанов И.О. Уильям Шекспир // История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения. Том 2. М., Владос, 2001. С. 179–223.
291. Шайтанов И.О. Западноевропейская классика: от Шекспира до Гете. — М.: Изд. МГУ, 2001.
292. Шведов Ю.Ф. Эволюция шекспировской трагедии. М., 1975.
293. Шведов Ю.Ф. Вильям Шекспир. Исследования. М., 1977.

РАБОТЫ ПО ТЕОРИИ МЕТАФОРЫ

294. Berger, Peter and Thomas Luckmann. The Social Construction of Reality. New York: Doubleday, 1966.
295. Benzon, William L. and David G. Hays. Metaphor. American Journal of Semiotics. 59–79. 1987. P. 31–47.
296. Black, Max. Metaphor. In Joseph Margolis (ed.), Philosophy Looks at the Arts. New York: Charles Scribner's Sons, 1960.
297. Bolinger, Dwight. Metaphorical Aggression: Bluenoses and Coffin Nails. In J.E. Alatis and G.E. Tucker (Eds.), Georgetown University Round Table on Languages and Linguistics. Washington, D.C.; Georgetown University Press. 1987.
298. Brugman, Claudia. What is the Invariance Hypothesis? — Cognitive Linguistics, v. 1, no. 2, 1990. P. 257–266.
299. Chernus, Ira. Imagining the 'Unimaginable'. — Bulletin of Peace Proposals, no 1, 1985. P. 79–85.
300. Chilton, Paul. Metaphor, Euphemism and the Militarization of Language. — Current Research on Peace and Violence, v. 10, no. 1, 1987. P. 7–17.
301. Cox, Gary. The Ways of Peace. — Mahwah, NJ: Paulist Press. 1986.

302. Gentner, Dedre. Are Scientific Analogies Metaphors? In Miall, David S., ed. *Metaphor: Problems and Perspectives*. — Sussex, England: The Harvester Press, 1982. P. 106–132.
303. Gentner, Dedre & Stevens, Albert L., eds. *Mental Models*. — Hillsdale, NJ: Lawrence Earlbaum Associates. 1999.
304. Gumpel, Lisolette. *Metaphor Re-Examined*. Bloomington, IN: — Indiana University Press. 1984.
305. Hausman, Carl R. *Metaphor and Art: Interactionism and Refence in the Verbal and Nonverbal Arts*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1989.
306. Hibbitts, Bernard J. Making Sense of Metaphors: Visuality, Aurality, and the Reconfiguration of American Legal Discourse. 16 — *Cardozo Law Review*, 1994. P. 229–356.
307. Howe, Nicholas. Metaphor in Contemporary American Political Discourse. — *Metaphor and Symbolic Activity*, 3, 1987. P. 87–104.
308. Johnson, Mark. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination and Reason*. — Chicago: University of Chicago Press, 1987.
309. Johnson, Mark. Philosophical Implications of Cognitive Semantics. — *Cognitive Linguistics*, v. 3, no. 4, 1992. P. 345–366.
310. Johnson-Laird, P.N. *Mental Models: Towards a Cognitive Science of Language, Inference and Consciousness*. — Cambridge, MA: Harvard Univ. Press, 1983.
311. Kelling, George W. *Language: Mirror, Tool, and Weapon*. — Chicago: Nelson-Hall. 1989.
312. Kovecses, Zoltan. *Emotion Concepts*. New York: Springer-Verlag. 1989.
313. Lakoff, George and Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press. 1980.
314. Lakoff, George and Johnson, Mark. The Metaphorical Logic of Rape. — *Metaphor and Symbolic Activity*, 2, 7379. 1987.
315. Lakoff, George and Turner, Mark. *More than Cool Reason: A field guide to poetic metaphor*. — Chicago: University of Chicago Press, 1989.
316. Lakoff, George. The Invariance Hypothesis: Is abstract reason based on image-schemas? *Cognitive Linguistics*, v. 1, no. 1, 1990. P. 39–74.

317. Lakoff George. *The Contemporary Theory of Metaphor*. In Ortony, Andrew (ed.) *Metaphor and Thought*, 2nd. ed. — Cambridge University Press, 1991.
318. Lehrer, Adrienne. Polysemy, conventionality, and the structure of the lexicon. — *Cognitive Linguistics*, v. 1, no. 2, 1990. P. 207–246.
319. Levin, Samuel R. *Metaphoric Worlds: Conceptions of a Romantic Nature*. — New Haven, CT: Yale University Press, 1988.
320. MacCormac, Earl R. *A Cognitive Theory of Metaphor*. — Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1985.
321. Miall, David S., ed. *Metaphor: Problems and Perspectives*. — Sussex, England: The Harvester Press, 1982.
322. Ortony, Andrew. *Metaphor and Thought*, Second Edition. — New York: Cambridge University Press, 1991.
323. Powell, Mava Jo. *Figurative Extension in English Verbal Idioms of Visual Perception*. — *Lacus Forum* 21, 1995. P. 304–312.
324. Sweetser, Eve. *From Etymology to Pragmatics: Metaphorical and Cultural Aspects of Semantic Structure*. — New York: Cambridge University Press, 1990.
325. Turner, Mark. Aspects of the Invariance Hypothesis. — *Cognitive Linguistics*, v. 1, no. 2, 1990. P. 247–255.
326. Turner, Mark. *Reading Minds: the Study of English in the Age of Cognitive Science*. — Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991.
327. Whorf, Benjamin Lee. *Language, Thought and Reality: Selected Writings*. — Cambridge, MA: M.I.T. Press, 1956.
328. Winter, Steven. Death Is the Mother of Metaphor. 105 — *Harv. L. Rev.* 745 (1992).
329. Winter, Steven. The Constitution of Conscience, 72 — *Texas L. Rev.* 1805 (1994).
330. Wolf, Hans-Georg. *A Folk Model of the Internal Self in Light of the Contemporary View of Metaphor — The Self as Subject and Object*, — Frankfurt: P. Lang, 1994.

ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ПОЭТИКЕ

331. Аверинцев С.С. *Поэтика ранневизантийской литературы*. М., 1977.

332. Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978.
333. Барт, Ролан. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.
334. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле. М., 1965.
335. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1978.
336. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
337. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.
338. Веселовский А.Н. Мерлин и Соломон. М.-СПб., 2001.
339. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1986.
340. Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
341. Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Основные понятия модели «Тема-ПВ-текст». Работы по поэтике выразительности. М., 1996.
342. Иванов Вяч.Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1999.
343. Крестева, Юлия. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004.
344. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Л., 1971.
345. Лотман Ю.М. Об искусстве. Структура худ. текста. СПб., 1998.
346. Михальская Н.П., Луков В.В. История всемирной литературы. ТТ. 1–3. Филологические науки. М., 1986. № 4. С. 84–88.
347. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М., 1976.
348. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. М., 1972.
349. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М., 2001.
350. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. М., 1995.
351. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М., 2002.
352. Тьнянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

353. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

354. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.

355. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

356. Хализев В.Е. Теория литературы. М., 2002.

357. Черноземова Е.Н., Луков В.А. История зарубежной литературы средних веков и эпохи Возрождения. М.: Флинта-Наука, 2004.

358. Черноземова Е.Н., Штейн А.Л. Трагедии и комедии. Этюды по истории английской драмы. М.: Прометей, 2004.

When did the action of «Hamlet» take place? What did Hamlet do during Christmas? What kind of poison did Hamlet prepare for Claudius? Was the Ghost deaf and dumb? What flower did Ophelia give to the king? Is it possible to crack Shakespeare's numerical code? When did Desdemona die? How many hours did Juliet's lethargy last?

You will find answers to these and many other questions in this fascinating book written as a literary thriller. Analysing plots, motifs and metaphors in Shakespeare's plays the author creates a universal model of theatricality, which illuminates the sub-surface aspects of dramatic art.

About the author

Vladimir Pimonov was born in Russia in 1955. He was educated at the Moscow State Institute of Foreign Languages, where he took a degree in English Language and Literature. After leaving the Soviet Union in 1987 he earned a degree in Danish Language at the Copenhagen Linguistic School and completed a post-graduate Master's degree course at Birkbeck College, University of London. A lifelong scholar of Renaissance drama, he earned a degree of doctor of philosophy (Ph.D. in philology) for his thesis on Shakespeare's theatricality and was appointed professor at Humanitarian Institute of TV & Radio Broadcasting in Moscow. He has published seven books and hundreds of articles, radio and TV scripts in Russian, English and Danish.

**ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ
ТЕЛЕВИДЕНИЯ И РАДИОВЕЩАНИЯ
им. М. А. ЛИТОВЧИНА**

Научное издание

Владимир Пимонов

**ШЕКСПИР.
ПОЭТИКА ТЕАТРАЛЬНОСТИ**

Монография

Зав. РИО — Т. М. Лукова
Научный редактор — заслуженный деятель науки РФ,
доктор филологических наук, профессор В. А. Луков
Художник — В. М. Монетов
Компьютерная верстка — Л. А. Линник
Корректор — Н. М. Шешеня

Подписано в печать 18.08.2006. Бумага офсетная. Формат 84x108/32.
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 13,86 Тираж 1000 экз.
Гуманитарный институт телевидения и радиовещания им. М. А. Литовчина
119180, Москва, Бродников пер., д. 3.
Тел./факс: (495) 721 3855, 238 1975; www.mediaschool.ru; mail@gitr.ru

Заказ № 715

Отпечатано в ООО «Типография Полимаг»
127247, Москва, Дмитровское шоссе, 107

Гос. лицензия № 3936 от 19.01.05. Гос. аккредитация № 1786 от 28.02.05

**ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ
ТЕЛЕВИДЕНИЯ и РАДИОВЕЩАНИЯ
им. М. А. ЛИТОВЧИНА**

721 38 55
www.mediaschool.ru

•••

объявляет набор в 2006–2007 учебном году для обучения по специальностям:

ЖУРНАЛИСТИКА

телевидения и радиовещания

— 5 лет (специалист)
— 4 года (бакалавр)

РЕЖИССУРА КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

режиссер телевизионных программ

— 5 лет (специалист)

ЗВУКОРЕЖИССУРА КИНО И ТЕЛЕВИДЕНИЯ

звукорежиссер кино и ТВ

— 5 лет (специалист)

КИНООПЕРАТОРСТВО

телеоператор

— 5 лет (специалист)

СЦЕНОГРАФИЯ

ЖИВОПИСЬ*

художник кино и телевидения

художник комбинированных съемок

— 5 лет (специалист)

— 6 лет (специалист)

МЕНЕДЖЕР ОРГАНИЗАЦИИ

МЕНЕДЖМЕНТ

— 5 лет (специалист)

— 4 года (бакалавр)

**Очная и заочная
формы обучения.**

ВЫСШАЯ ШКОЛА ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Второе высшее образование

По специальностям: режиссура кино

и ТВ (режиссер ТВ программ),

звукорежиссура кино и ТВ;

журналистика;

кинооператорство (телеоператор).

— 2–3 года

**Только очная
форма обучения**

АСПИРАНТУРА

Научные специальности:

«Кино, теле- и другие экранные искусства»,

«Теория и история культуры».

— 3–5 лет.

ПОДГОТОВИТЕЛЬНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Подготовка к поступлению в ГИТР.

— 7 месяцев

ОБУЧЕНИЕ ПЛАТНОЕ



Владимир Пимонов – филолог, писатель, журналист – родился в 1955 году в Москве. С 1988 года живет в Дании. Образование получил в Московском государственном институте иностранных языков, в Лингвистической школе в Копенгагене и Лондонском университете. Исследователь творчества Шекспира, доктор философии (Ph.D), профессор Гуманитарного института телевидения и радиовещания. Автор многих книг (Shakespeare's Theatricality, «Загадка Гамлета», «Русский пасьянс» и др.), научных публикаций, сотен статей, радио- и телепередач на датском, английском и русском языках.

Когда происходит действие трагедии «Гамлет»? Что делал принц Датский в Рождество? Какой яд приготовил Гамлет для Клавдия? Был ли Призрак глухонемым? Какой цветок подарила Офелия королю? В чем тайна цифрового кода Шекспира? Кто был Полоний по национальности? В какой день недели гибнет Дездемона? Сколько часов длится летаргический сон Джульетты? Ответы на эти и многие другие вопросы вы найдете в книге «Шекспир. Поэтика театральности», написанной в форме увлекательного литературного детектива.

Опираясь на структурно-семантический анализ сюжетов, мотивов и метафор в пьесах Шекспира, прежде всего в трагедии «Гамлет», автор создает универсальную модель театральности, раскрывающую секреты драматургического мастерства. Книга адресована студентам творческих и гуманитарных вузов, филологам, режиссерам, драматургам и актерам, а также всем поклонникам театрального искусства.

