

Владимир Пимонов
Евгений Славутин

Загадка Гамлета



Загадка Гамлета

Владимир Пимонов
Евгений Славутин

Владимир Пимонов
Евгений Славутин

ЗАГАДКА ГАМЛЕТА



ВЛАДИМИР ПИМОНОВ
ЕВГЕНИЙ СЛАВУТИН

ЗАГАДКА ГАМЛЕТА

Москва
2001

Пимонов В., Славутин Е.

Загадка Гамлета. — М.: М.И.П., 2001. — 256 с.

ISBN 5-900628-11-6

Имена героев великой трагедии как свернутые сюжетные линии; Гамлет в окружении своих двойников; скрытая игра Шекспира с числами и литературными жанрами; соотношение в пьесе стиха и прозы; строки, дописанные Гамлетом; спор театра Гамлета с театром Клавдия — вот лишь некоторые из тем, рассматриваемых авторами в этой книге.

Издание адресовано — всем любителям театра, режиссерам, актерам и филологам.

© Пимонов В., Славутин Е., 2001

© «М.И.П. — Москоу Интернейшнл Паблишерз», 2001

ОГЛАВЛЕНИЕ

ЧЕЛОВЕК ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ

(вместо предисловия) 8

Любители марихуаны. — Гамлет
в Интернете. — Полоний на булавке.

Краткое содержание трагедии “Гамлет”

Часть 1.

КАКИЕ СТРОКИ СОЧИНИЛ

ГАМЛЕТ? 20

Быть — значит играть, не играть — значит не быть. — Театр Призрака. — Автопортрет Шекспира. — Старая пьеса. — Какие строки сочинил Гамлет? — Племянник короля. — Павлин или осел? — Отступление первое. Несколько слов о пародии. — “Хромая” рифма. — Пропадавший монолог. — Троянский конь принца Датского. — Жалкая царица. — Переделка переделки. — Продолжение следует! — Отступление второе.

О прерывании действия. — В покоях Гертруды. — Видимое Невидимое и Невидимое Видимое. — Фальшивый король. — Зеркало. — “Узнавание”. — Хор. — “Крадущееся малечо”. — Шаманский танец. — Настой стихов. — Мышеловка. —

Каждому свой жанр. — Снимается кино. — Стих в стихе. — Письмо Гамлета к Офелии. — Безумство песни. — Прошлое и будущее. — Пантомима — диалог — монолог. — Двенадцать схваток. — Все по сценарию. — Притча в числах. — Тройка, девятка, шут. — Валентинов день. — Юный друг. — Отступление третье. Моцарт и Сальери. — Ухо, отравленное монологом. — Все — двойное. — Клуб самоубийц. — Пролог. — *Finita la commedia.*

Часть 2.

КОГДА ДВЕ ХИТРОСТИ

СТОЛКНУТСЯ ЛБОМ 146

Отец трагедии. — Крыса в мышеловке. — Женские роли. — Друзья — гадюки. — Дуэль — убийство. — Театр одного актера. — Черепа — куклы. — Художник. — Молчать нельзя говорить.

Часть 3.

ОДУШЕВЛЯЯ

НЕОДУШЕВЛЕННОЕ 174

Обратная метафора. — Оракул. — Вино — смерть. — Будущее в настоящем. — Мышь не шевельнулась. — Солнечная катастрофа. — “И ввергнет вас в безумие...” — Флейта — человек. — Книга Жизни. — Монолог — яд.

Часть 4.

ЧТО В ИМЕНИ ТВОЕМ? 194

Полоний — Польша. — Париж — Paris. —
 Холостой выстрел. — Имя — смерть. —
 Потрясающий копьем.

Часть 5.

ОБЛАКО В ШТАНАХ 206

Зеркало — облако. — Философ. — Маски. —
 Видимость и действительность. — Сюжет. —
 Смерть в жизни. — Сны — тень.

Часть 6.

МАГИЧЕСКИЙ КРИСТАЛЛ
 ИЛИ КВАДРАТУРА КРУГА 228

Открытое убийство или тайная месть? —
 Отражения. — Гамлет в квадрате.

Эпилог 246

Благодарности 252

Коротко об авторах 253

ЧЕЛОВЕК ТЫСЯЧЕЛЕТИЯ

(вместо предисловия)

Шекспира читать нельзя.

Чувствуешь себя блохой.

Виктор Шкловский. О теории прозы

Чем меньше известно о том или ином историческом лице, тем больше о нем говорят и пишут. Пример тому — десятки тысяч исследований, посвященных Шекспиру.

Место и год рождения — Стратфорд, 1564, дата женитьбы, текст завещания, в котором, помимо денег, упоминаются “вторая лучшая кровать”, шпага, серебряная посуда и кубок, и, наконец, год смерти — 1616 — вот почти все более или менее достоверные сведения о жизни Вильяма Шекспира — драматурга, актера и совладельца театра “Глобус”.

Не найдено авторских рукописей его пьес. Не известно, при каких обстоятельствах он умер. Согласно легенде — после веселой выпивки с собратом по ремеслу, придворным поэтом и драматургом Беном Джонсоном. Легенда возникла спустя полвека после смерти Шекспира.

В одном из недавних журналистских расследований¹ содержится намек на то, что Шекспир стал жертвой заказного убийства. Его будто бы отравили по заданию спецслужб тех времен — тайной полиции, опасавшейся разглашения государственной тайны: имени подлинного автора пьес, скрывшего себя под псевдонимом Шекспир. По этой версии, им был лорд-камергер Хандсон, сводный брат королевы Елизаветы и покровитель театра, где служил Шекспир.

Шекспиروهведение до сих пор переживает период сомнений в авторстве произведений, уже четырехста лет издаваемых под именем Шекспира.

Список кандидатов на авторство творений Шекспира насчитывает более пятидесяти человек. Среди них и ученый граф Рэтленд, и философ Фрэнсис Бэкон, который, по мнению некоторых любителей криптологии, зашифровал свое имя в

¹ См.: *Кастрикин Н.* Исторический детектив о подлинном авторе произведений Шекспира // Огонек. 1999. №5.

тексте пьес с помощью акростиха, и драматург Кристофер Марло, и даже королева Елизавета.

Слава Богу, благоразумные англичане искренне верят в самого Шекспира, как верили в него и современники, один из которых, Бен Джонсон, назвал Шекспира “душой своего века”.

В результате опроса, проведенного Би-Би-Си, он назван самым выдающимся человеком тысячелетия. Гений театра опередил Черчилля, Дарвина, Ньютона, Эйнштейна и Чингисхана.

Шекспироведение переживало разные времена. В СССР существовало даже марксистско-ленинское направление в шекспироведении, объяснявшее мечь Гамлета с позиций борьбы мирового пролетариата за светлое будущее, — на фоне по-настоящему блестящих работ о творчестве драматурга.

Любители МАРИХУАНЫ

В наше время попытки проникнуть в творческую лабораторию Шекспира порой принимают сюрреалистические формы.

Южноафриканские ученые, профессора-палеонтологи Франсес Тэкерей и Ник ван дер Мерв², недавно высказали нашумевшую гипотезу о том, что

² Агентство Франс Пресс, 6 ноября 2000, Shakespeare a Dope Smoker.

тайна шекспировских образов кроется в галлюцинаторных видениях, возникающих под воздействием марихуаны, которой якобы баловался драматург. Гипотеза основана на изучении курительных трубок, обнаруженных при раскопках в родном городе Шекспира. Трубки до сих пор “попахивают” наркотическим зельем. Удивительно только, что, несмотря на стремительный рост числа наркоманов, гениев-драматургов в современном мире больше не становится.

Публикация “марихуанной” теории в крупнейших западных газетах свидетельствует, что Шекспир стал таким же продуктом массовой культуры, как Че Гевара или Мадонна. Майки и зажигалки с его изображением продаются на рынках и в Лондоне, и в Москве. Монологи Гамлета исполняют под караоке.

После всего сказанного удивительно современно звучат слова Гамлета:

“Век вывихнут”.

ГАМЛЕТ В ИНТЕРНЕТЕ

В компьютерный век шекспироведение напоминает спортивные соревнования — во Всемирной Паутине. Особенно часто в Интернете появляются новые эссе о “Гамлете”, конкурирующие между собой в поисках

разгадки этой самой загадочной трагедии в мировой драматургии. Достаточно пошевелить “мышкой” компьютера, и очередное виртуальное эссе с разгадкой “Гамлета” будет мгновенно доставлено на ваш домашний дисплей.

В “Мышеловку”, поставленную Шекспиром для своих современников, теперь попадают посетители гамлетовских сайтов в Интернете.

Полоний на булавке

На самом же деле «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 Гамлет благополучно будет дурачить нас даже сегодня”³.

Это ироническое замечание Иннокентия Анненского — серьезное предупреждение для тех, кто на пути к разгадке тайны Гамлета недооценивает самого Шекспира.

³ *Анненский И.* Книги отражений // Проблема Гамлета. М.: Наука, 1979.

“The rest is silence” — “Дальнейшее — молчание” (пер. Б. Пастернака) или “Дальше — тишина” (пер. М. Лозинского) — последние слова умирающего принца, навсегда уносящего с собой свою тайну, оставляют впечатление недосказанности пьесы.

История шекспироведения поражает изобилием попыток “досказать” “Гамлета”. Однако вопрос: не скрыт ли мистический смысл великой трагедии именно в ее “недосказанности”? — до сих пор остается открытым.

Пытаясь разгадать “Гамлета”, исследователи всякий раз наталкиваются на препятствия, связанные с нарушением логики действия и противоречиями в образах героев.

Спорят о возрасте Гамлета. Одни полагают, что в начале трагедии принц, студент университета, — совсем молодой человек, лет двадцати. Из слов могильщика в конце пьесы явствует, однако, что ему ровно тридцать лет (I, 1). Получается, что действие длится около десяти лет. По другим подсчетам — несколько месяцев (V, 1)⁴. А сам Гамлет почему-то говорит Горацио о каких-то трех годах: “за эти три года я заметил...” (V, 1).

⁴ См.: *Аникст А.* Трагедия Шекспира “Гамлет”. М.: Просвещение, 1986; а также: *Морозов М.* Избранные статьи и переводы. М.: Художественная литература, 1954.

Обсуждают, почему Гамлет “бездействует” — медлит с мезтью за убийство отца, уже располагая убедительным доказательством вины Клавдия?

Есть и другие, так называемые “темные места”.

Почему Клавдий равнодушен к сцене пантомимы в спектакле “Убийство Гонзаго”? Ведь если верить пояснительной ремарке, в немой сцене показано его собственное преступление — актер-убийца вливает яд в ухо спящего короля. И только после того, как в монологе Луциана говорится о том же самом, Клавдий выдает себя.

Почему Гертруда не видит и не слышит вошедшего в комнату Призрака, с которым разговаривает ее сын?

Неискушенного читателя поражает многообразие ответов на эти вопросы. Отвечают все кому не лень, а отнюдь не только филологи и шекспироведы. К благому делу подключились, естественно, и психиатры, которые пытаются научно объяснить поведение персонажей их психическим состоянием.

Однако Шекспира, в отличие от его хулителей, волновало не психологическое правдоподобие, отсутствие которого ставят ему в вину, а мистическая тайна самой Истины.

Эту, может быть, главную особенность “Гамлета” еще в конце XVIII в. подметил немецкий романтик Ф. Шлегель:

“...в драмах Шекспира связь настолько проста и ясна, что раскрывается с очевидностью и сама собой для всякого непредвзятого восприятия. Основа же связи сокрыта часто так глубоко, невидимые нити, отношения столь тонки, что даже при остроумном критическом анализе не избежать неудачи, если не достаёт такта и если питать ложные ожидания или исходить из обманчивых принципов. В „Гамлете“ все отдельные части необходимо развиваются из общего центра и в свою очередь воздействуют на него. В этом шедевре художнической мудрости нет ничего чужеродного, излишнего или случайного”⁵.

Шекспир — как природа. Он ничего не скрывает, но его тайная гармония мистически ускользает от просвещенного разума.

Тайна потому и тайна, что в нее нельзя проникнуть, но можно постичь.

Тайна потому и тайна, что, зная о ее существовании, нельзя не прикоснуться к ней.

Тайна потому и тайна, что ее нельзя обнародовать.

Но у тайной гармонии есть и свои явные законы.

Поиск этих законов тайной гармонии и составляет суть нашей работы.

Эта книга о “Гамлете” — результат многолетних наблюдений и творческих споров двух

⁵ Шлегель Ф. Об изучении греческой поэзии // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. М., 1983. Т. 1.

соавторов — филолога и режиссера. Мы предлагаем читателю совершить воображаемое путешествие в шекспировский театр и еще раз прочитать вместе с нами трагедию Шекспира — как увлекательный театральный детектив, сюжет которого — поиск разгадки тайны великого драматурга.

Владимир Пимонов

Евгений Славутин

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ ТРАГЕДИИ “ГАМЛЕТ”

Акт I, Сцена 1: Явление Призрака.

Акт I, Сцена 2: Торжественный зал в королевском замке... Новый король Клавдий, его жена Гертруда и ее сын принц Гамлет... Гамлет узнает о Призраке от своего друга Горацио.

Акт I, Сцена 3: Лаэрт и Полоний советуют Офелии держаться подальше от Гамлета...

Акт I, Сцена 4: Призрак является Гамлету.

Акт I, Сцена 5: Призрак сообщает Гамлету, что его дядя (Клавдий) убил его отца — старого короля Гамлета...

Акт II, Сцена 1: Полоний посылает слугу Рейнальдо следить за своим сыном Лаэртом... Офелия рассказывает Полонию о встрече с Гамлетом и его странном поведении...

Акт II, Сцена 2: Король просит Розенкранца и Гильденстерна выведать причину странного поведения Гамлета... Полоний полагает, что Гамлет впал в безумие на почве любви к Офелии... Полоний встречается с Гамлетом, чтобы убедиться в правильности своего предположения... Розенкранц и Гильденстерн пытаются узнать причину странного поведения Гамлета... Приезд бродячих актеров... Гамлет

предлагает актерам сыграть пьесу “Убийство Гонзаго”...

Акт III, Сцена 1: Клавдий и Полоний посылают Офелию встретиться с Гамлетом и выведать мотивы его странного поведения... Они подслушивают разговор Офелии с Гамлетом... Монолог Гамлета “Быть или не быть”... Клавдий намеревается отправить Гамлета в Англию... Полоний хочет, чтобы Гертруда встретила с Гамлетом и попросила его открыться ей... Полоний намеревается подслушать их разговор...

Акт III, Сцена 2: Репетиция Гамлета с актером... Представление пьесы “Убийство Гонзаго” в королевском театре... Король встает... Полоний просит Гамлета зайти к матери.

Акт III, Сцена 3: Клавдий пытается молиться... Вошедший Гамлет не хочет убивать короля во время молитвы...

Акт III, Сцена 4: Разговор между Гамлетом и Гертрудой в ее комнате... Гамлет убивает Полония, который прятался за портьерой... Последнее явление Призрака...

Акт IV, Сцена 1: Гертруда сообщает о смерти Полония... Розенкранца и Гильденстерна просят найти Гамлета...

Акт IV, Сцена 2: Розенкранц и Гильденстерн просят Гамлета рассказать, где он спрятал тело Полония...

Акт IV, Сцена 3: Гамлет отправлен в Англию...

Акт IV, Сцена 4: Гамлет видит войско Фортинбраса, которое направляется в Польшу..

Акт IV, Сцена 5: Безумие Офелии... Лаэрт жаждет отомстить за смерть своего отца Полония...

Акт IV, Сцена 6: Горацио узнает о возвращении Гамлета в Данию...

Акт IV, Сцена 7: Клавдий и Лаэрт задумывают план мести Гамлету... Гертруда сообщает, что Офелия утонула...

Акт V, Сцена 1: Гамлет разговаривает с могильщиками... Похороны Офелии...

Акт V, Сцена 2: Гамлет рассказывает Горацио историю своего возвращения в Данию... Озрик приглашает Гамлета на поединок с Лаэртом... Дуэль Гамлета с Лаэртом... Гибель Лаэрта, Гертруды, Клавдия и Гамлета... Приход Фортинбраса...

Текст трагедии, если это особо не оговорено, цитируется в переводе М. Лозинского по русско-английскому изданию: В. Шекспир. Гамлет. СПб.: "Азбука", 2000.



Часть 1

КАКИЕ СТРОКИ СОЧИНИЛ ГАМЛЕТ?

*Вы могли бы, если потребуется,
выучить монолог
в каких-нибудь двенадцать или шестнадцать строк,
которые я бы сочинил...*

Гамлет

**БЫТЬ — ЗНАЧИТ ИГРАТЬ,
НЕ ИГРАТЬ — ЗНАЧИТ НЕ БЫТЬ**

Главную роль в поэтике Шекспира играет театр как образ мира. Идея Театра лежит в основе всего творчества драматурга.

Художественный мир Шекспира пронизан стихией игры, и мера всех вещей в этом мире — актер.

Театральность Шекспира — особое мироощущение, видение мира глазами драматурга и актера.

Жизнь и Театр — два зеркальных двойника в той единой пьесе, которую Шекспир писал на протяжении всей жизни. Поэтому латинское изречение “Totus mundus agit histrionem”, дословно: “Весь мир играет комедию” или — “Весь мир — театр”, начертанное над входом в театр “Глобус”, может служить эпиграфом ко всему его творчеству.

Шекспир воспринимает жизнь как нечто театральное по своей природе и сути. Мир представляется ему сценой, человек — актером, история — сюжетом, характер — ролью, стечение обстоятельств — интригой, а событие — эпизодом.

Так создается театральный образ человеческого Бытия. Мир становится метафорой театра, а театр — метафорой мира. Быть — значит играть, не играть — значит не быть.

Все средства театра: костюм, маска, предметы реквизита, сценическая речь — превращаются у Шекспира в метафоры.

Уникальность театра Шекспира в том, что в нем не только актер играет роль, становясь персонажем пьесы, но и сам персонаж играет роль актера: осознанно действует как актер, осознанно переодевается, осознанно надевает маску, осознанно говорит прозой или стихом.

Излюбленный прием Шекспира — “овеществление” слова по ходу действия. Слово, которое есть метафора уже изначально, овеществляется и обретает зримую предметность. Оно становится театральной метафорой, как бы изымается из чисто словесной сферы и погружается в стихию театральной игры.

Шут. ...Посмотрите, что нынче за век! Любое изречение — что сафьяновая перчатка для остроумца: как быстро ее можно вывернуть наизнанку!

Виола. Да, это верно; если легкомысленно играть словами, то они становятся чересчур податливы.

“Двенадцатая ночь” (III, 1)

Слова не просто “податливы”, они превращаются в предметы-символы, а предметы реквизита в свою очередь оживают в словесно-метафорических образах. Герои Шекспира точно знают, где уместна проза, а где стих, где рифма должна “захромать”, а стих — перейти на прозу.

Шекспир превращает конфликт действующих лиц в столкновение их драматургических замыслов — в “войну театров”. Герои Шекспира становятся драматургами, режиссерами, актерами и зрителями. Они ставят и играют друг для друга целые пьесы, соревнуясь между собой в режиссерском и актерском мастерстве. Между персонажами шекспировских

пьес всегда существуют отношения “актер — режиссер” и “актер — зритель”. Причем один и тот же персонаж попеременно играет то “актера”, то “режиссера”, то “зрителя”, то оказывается “драматургом”.

Внутри самого драматического произведения выражается отношение Жизни к Театру и Театра к Жизни. Это приводит к необходимости изобразить в Театре сам Театр, показать “спектакль внутри спектакля”, который одна группа действующих лиц пьесы в качестве актеров разыгрывает для другой группы действующих лиц, выступающих в роли зрителей.

Этот прием получил название “театр в театре”.

Собственно театр впервые возникает тогда, когда на самой сцене появляется зритель, наблюдающий за зрелищем. Изначально, в древнегреческом театре, именно Дионис (из культа которого возникла аттическая трагедия) и был первым символическим зрителем:

“Изображение Диониса отвозилось в театр, где должны были идти представления, и водружалось на оркестре... Само божество из борца обратилось в зрителя... Представление... протекало в совершенно своеобразной форме: это были состязания... весь спектакль продолжал оставаться сплошь поединком... автор состязался с автором, актер с актером...

Заканчивались состязания так же, как Олимпии и Элевсинские мистерии: здание театра обращалось в суд”⁶.

Шекспир не просто заимствует отдельные черты древнейших трагедийных представлений или их сюжеты, образы и положения, а целиком воспроизводит всю глубинную структуру изначального театра.

В “Гамлете” Шекспир как бы дает нам возможность заново пережить акт рождения театра: от появления на архаической сцене актера в трагической маске (явление Призрака) до состязания авторов трагедии, как это было на празднике Больших Дионисий (соперничество Гамлета и Клавдия — двух драматургов, ставящих друг для друга “спектакли в спектакле”), состязания, за которым, кроме публики в театре, наблюдает и зритель на самой сцене.

ТЕАТР ПРИЗРАКА

Театр Шекспира начинается с Призрака, Тени, Видения, Странности, Бестелесности. Призрак — это воплощенная тайна. Он приходит оттуда, где мы никогда не были, — из беспредельности. И уходит — в вечность.

Явление Призрака — первое событие великой трагедии.

⁶ *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1936 (переиздание: М.: Лабиринт, 1997).

Сначала Призрак молчит.

Пришедший из иного мира на сцену “этой жизни”, он разыгрывает свой “театр в театре” — немое действо — “зрительный мим” (dumb show), роль зрителей которого Шекспир отводит дозорным королевского дворца в Эльсиноре — Бернардо и Марцеллу.

В своем дозоре (on their watch) Бернардо и Марцелл дважды становятся невольными зрителями появления Призрака. *Дозорные* приглашают Горацио, студенческого друга Гамлета, провести с ними в дозоре третью ночь и дать толкование этому “жуткому зрелищу” (this dreaded sight). Горацио убежден, что Призрак есть не что иное, как их “фантазия” (fantasy). Бернардо предлагает Горацио еще раз выслушать его рассказ о том, что он видел вместе с Марцеллом две ночи подряд:

БЕРНАРДО

Минувшей ночью,

Когда вон та звезда, левой Полярной,

Пришла светить той области небес,

Где блещет и теперь, Марцелл и я,

Едва пробило час...

Входит Призрак.

(I, 1)

Рассказ Бернардо прерывается появлением Призрака именно в тот момент, когда речь заходит о

нем. На наших глазах рассказ в буквальном смысле становится зрелищем. Сперва Бернардо и Марцелл уговаривают Горацио как ученого человека заговорить с Призраком, а потом Горацио настойчиво просит Призрака, чтобы тот заговорил:

ГОРАЦИО

Стой! Молви, молви! Заклинаю, молви!

Призрак уходит.

МАРЦЕЛЛ

Ушел — и не ответил.

(I, 1)

Призрак исчезает, когда Горацио просит его нарушить молчание и заговорить. Горацио видит в явлении Призрака предвестие трагических событий и приводит исторический пример, напоминающий описание конца света:

В высоком Риме, городе побед,
В дни перед тем, как пал могучий Юлий,
Покинув гробы, в саванах, вдоль улиц
Визжали и гнусили мертвецы;
Дождь кровью шел, кометы мчались в небе,
Тускнело солнце; влажная звезда,
В чьей области Нептунова держава,
Болела тьмой, почти как в Судный день;
Такие же предвестья злых событий,
Спешащие гонцами пред судьбой

И возвещающие о грядущем,
 Явили вместе небо и земля
 И нашим соплеменникам и странам ⁷.
Призрак возвращается.

(I, 1)

Своим повторным появлением Призрак превращает рассказ Горацио о предвестии Судного дня в трагическую явь. На очередную просьбу Горацио “О, молви!” — Призрак уже готов ответить, но поет петух, “трубач зари”, и он вновь исчезает.

“Он бы ответил, да запел петух”, — говорит Бернардо.

“Он стал незрим при петушином крике”, — замечает Марцелл.

Горацио верит, что дух (spirit), схожий с покойным отцом Гамлета — как “схожи две руки”, ищет встречи с принцем Гамлетом и что с ним он нарушит свое молчание.

ГОРАЦИО

То, что мы ночью видели, не скроем
 От молодого Гамлета; клянусь,
 Что дух, немой для нас, ему ответит.
 (I, 1)

⁷ Рассказ Горацио представляет собой изложенный стихами отрывок из Плутарха, см.: *Плутарх. Избранные жизнеописания* (“Александр и Цезарь”). М.: Правда, 1990.

Но поначалу Призрак молчит и с Гамлетом. Он хочет говорить с ним без свидетелей, пусть они и друзья принца. Он манит его за собой, и Гамлету, чтобы последовать за Призраком, приходится резко оттолкнуть Горацио и дозорных.

Только оставшись наедине с Гамлетом, Призрак прерывает свое молчание. Он повествует об обстоятельствах “убийства из убийств” и требует, чтобы Гамлет отомстил за убийство отца.

Всю эту сцену можно рассматривать как своего рода Театр Призрака, в котором Призрак выступает в роли Главного режиссера и поручает Гамлету сыграть роль Мстителя, а его слова “не посягай на мать” звучат почти как режиссерская установка.

Театр Призрака — театр одного зрителя, Гамлета ⁸.

И это не случайно. Как не случайно и то, что до встречи с Призраком мы видим Гамлета “в черном” — в роли “зрителя” на торжественной церемонии в королевском замке.

Что это? Похороны или свадьба? Трагедия или праздник?

Или — спектакль, в котором Гамлету отводится определенная роль другим Главным режиссером — Клавдием?

⁸ Ср. интереснейшую работу о роли Призрака: *Flatter R. Hamlet's Father. L., 1948.*

Все происходящее на сцене Шекспир выводит на грань игры и реальности, жизни и театра, того, “что кажется”, и того, “что есть”. Герои Шекспира живут и действуют на незримой границе между жизнью и театром. Драматург то подчеркивает эту границу, то стирает и прячет, создавая ситуацию загадочности и тайны.

В этом поэтическом мире человек либо играет роль актера внутри самой пьесы, либо становится зрителем спектакля, поставленного другими персонажами. На зыбкую, почти неразличимую границу между видимостью и действительностью выведен и сам актер шекспировского театра.

АВТОПОРТРЕТ ШЕКСПИРА

Шекспир не оставил трактата по теории театра, но персонажи его пьес достаточно часто используют театральную терминологию и весьма профессионально говорят об актерской технике и режиссерских приемах. Конечно, нельзя ставить знак равенства между взглядами автора и высказываниями героев его пьес, но они так или иначе отражают воззрения драматурга на театральное искусство.

Художники эпохи Возрождения нередко наделяли одну из фигур картины своими собственными чертами, неявно включая в композицию автопортрет.

Иногда подобное портретное сходство автора с изображенным им персонажем так и оставалось красивой, но недоказанной гипотезой, как, например, психоаналитическая идея о сходстве Леонардо с таинственной “Моной Лизой”.

Один критик даже назвал “Гамлета” “Моной Лизой” Шекспира⁹.

Может быть, именно в Гамлете Шекспир запечатлел для нас себя как драматурга? “Из всех героев Шекспира один лишь Гамлет мог написать его произведения”, — заметил М. Морозов в своей книге о Шекспире¹⁰.

Гамлет — драматург, автор “пьесы в пьесе” “Мышеловка”¹¹. В этом заключен ответ на классический, но надуманный вопрос о так называемом *бездействии* Гамлета. Ни один другой персонаж трагедии не действует так активно, как он — и ставит спектакли, и репетирует с актерами, и играет разные роли.

⁹ Об этом, в частности, пишет С. Бэлза в послесловии к детскому изданию “Гамлета”: М.: Детская литература, 1975.

¹⁰ *Морозов М.* Избранные статьи и переводы. М.: Художественная литература, 1954.

¹¹ По ходу представления своей пьесы Гамлет называет ее то “Мышеловкой”, то “Убийством Гонзаго”, то загадочно комментирует ее как “красущееся малечо”.

Сравним Гамлета-драматурга с драматургом Шекспиром и попытаемся показать их “портретное сходство”.

СТАРАЯ ПЬЕСА

Узнав от Призрака историю убийства своего отца Клавдием, Гамлет намерен сам убедиться в ее достоверности. Он предлагает прибывшим в Эльсинор “столичным” трагикам сыграть старую пьесу “Убийство Гонзаго”. Содержание пьесы должно напомнить убийце о его преступлении, и, по замыслу Гамлета, если Призрак сообщил правду, то Клавдий, возможно, выдаст себя во время представления.

Принц обращается к Первому актеру:

ГАМЛЕТ. 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?

(II, 2)

Гамлет берет на себя роль драматурга и собирается сочинить монолог, “добавление” к старой итальянской пьесе.

Опыты сочинения “новых строк” к известным пьесам были широко распространены в европейском театре разных эпох¹².

Сам Шекспир, обращаясь к уже известному драматическому или литературному сюжету, своими “добавлениями” превращал его в самостоятельную пьесу.

Шекспира называли “штопальщиком пьес” (playpatcher), так как в театре “Глобус” в его обязанности входила “отделка” старых пьес для постановки их в новом репертуаре.

Любимым источником сюжетов для Шекспира была итальянская литература: именно на

¹² Греческая традиция приписывает поэту Феспиду (другая форма этого имени — Теспис) постановку первой трагедии, которая состоялась в Афинах при тиране Писистрате в 534 г. до н.э. В “добавление” к дифирамбу, исполнявшемуся хором, Феспид сочинил новые строки, написанные в иной форме, нежели дифирамб, и предназначавшиеся для сольной декламации. Из состава хора он выделил исполнителя сольных партий, который и стал первым актером. “Добавление” сольной декламации к хоровому дифирамбу привело к “расщеплению” хора и выходу из него актера, “отвечающего” хору. “Актер” (hypokrites) на древнегреческом языке в буквальном смысле значит “отвечающий”.

Одна из отличительных особенностей драмы елизаветинского времени также заключалась в переработке старых драматических произведений модными молодыми авторами, — утверждал марбургский профессор Макс Кох (Кох Макс. Шекспир. Издание В. К. Маракуева. М., 1888).

итальянские сюжеты написаны пьесы “Венецианский купец”, “Цимбелин”, “Много шума из ничего”, “Двенадцатая ночь”, “Отелло”¹³.

В 1576 году в “Трагических повестях” Бельфоре была изложена древняя датская сага об Амлете, впервые записанная на латыни летописцем XIII в. Саксоном Грамматиком. В 80-е годы XVI в. на лондонской сцене играли пьесу о Гамлете, автором которой был, как предполагают, драматург Томас Кид или его подражатель.

На основе этих сюжетных источников Шекспир и создал своего “Гамлета”.

Итак, первая общая черта, объединяющая двух драматургов — Гамлета и Шекспира, — это любовь к переделке старых пьес, особенно итальянских, с помощью добавления к ним “своих строк”.

КАКИЕ СТРОКИ СОЧИНИЛ ГАМЛЕТ?

Возникает 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

¹³ Подробнее об этом: *Аникст А.* Ремесло драматурга. М.: Советский писатель, 1974.

lines), о котором он говорит Первому актеру? Оговорка “если потребуется” придает его словам неопределенность, а небрежное упоминание о количестве строк (dozen or sixteen) — “двенадцать или шестнадцать”¹⁴ — и вовсе кажется необязательным и случайным.

Не одно поколение шекспироведов ломало голову, пытаясь найти эти строки, что, по мнению литературоведа Фернеса (Furness), само по себе свидетельствует о высочайшем мастерстве Шекспира¹⁵.

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”. Кроме того, этот текст Актера-короля “философичен”, что позволяло бы приписать его авторство Гамлету.

Однако эта версия разумно отвергается в авторитетном арденовском комментарии к

¹⁴ “Двенадцать или шестнадцать” — перевод М. Лозинского. У Б. Пастернака — “дюжина или шестнадцать”.

¹⁵ Дискуссия о дописанном Гамлетом монологе началась с публикации сборника трудов Нового Шекспировского общества за 1874 год.

“Гамлету”¹⁶ — на том основании, что текст, исполняемый Актером-королем, не имеет ничего общего с замыслом Гамлета напомнить Клавдию о его преступлении.

То же самое можно сказать и о тексте, который исполняет Актер-королева:

“Пусть столько ж лун и солнц сочтем мы вновь
 Скорей, чем в солнце 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”.

(III, 2)

Хотя в приведенном отрывке ровно двенадцать строк и роль королевы, как и все другие женские роли в шекспировском театре, исполнял мужчина, в этом тексте нет ничего, что могло бы напомнить Клавдию об убийстве старого Гамлета.

¹⁶ См.: The Arden Shakespeare. Hamlet / Ed. by Harold Jenkins. London, 1982 (переиздание — 2000).

По мнению комментатора Шекспира 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 комментатор¹⁷.

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 спектакля¹⁸.

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.

(III, 2)

¹⁷ См.: The Arden Shakespeare. Hamlet / Ed. by Harold Jenkins. London, 1982 (переиздание — 2000).

¹⁸ Здесь, кстати, обнаруживается еще одно сходство между Гамлетом и Шекспиром. Шекспир был не только драматургом и актером, но и “режиссером”: известно, что он сам репетировал с актерами свои пьесы.

Гамлет говорит “мои строки” (my lines), а значит — речь идет о дописанном им монологе. Таким образом, Гамлет сам отвечает на наш вопрос: добавление, которое он сочинил к старой 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.

ПЛЕМЯННИК КОРОЛЯ

Приезжие столичные трагики играют перед датским двором “отредактированную” Гамлетом пьесу “Убийство Гонзаго”.

Сюжет ее¹⁹ мог быть основан на истории об убийстве в 1538 году герцога Урбино (Франческо Мария I делла Ровере) с помощью яда, влитого в ухо. В причастности к убийству подозревали Луиджи Гонзага, *родственника* герцога.

¹⁹ Подробнее см. Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare / Ed. by G. Bullough. Columbia University Press, 1973.

Правка, внесенная “драматургом” Гамлетом в старую пьесу, при ближайшем рассмотрении оказывается весьма любопытной. Гамлет не просто вписал в нее новый монолог, но фактически “переписал” пьесу так, что она приобрела новый смысл.

Во втором издании “Гамлета” (1604), так называемом “втором кварто”²⁰, и убийца, и его жертва носят одно и то же имя — Гонзаго. В современном, “каноническом”, тексте трагедии убийцу зовут Луциан, а убитого — герцог Гонзаго (Gonzago is the duke’s name). Более того, 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).

²⁰ Считается, что трагедия “Гамлет” написана в 1601 г., а ее первое издание (так называемое “первое кварто”), датированное 1603 г., гораздо короче общепринятого текста и во многих деталях отличается от него весьма существенно. Предполагают, что это был первый авторский вариант трагедии, впоследствии переделанный Шекспиром, либо — что более вероятно — речь идет о “пиратском” тексте, записанном во время представления пьесы. Второе издание трагедии — так называемое “второе кварто” — вышло в 1604 г. Этот текст мог бы считаться единственно достоверным, если бы не текст в так называемом “первом фолио” (первом собрании пьес Шекспира, изданном в 1623 г.). Текст в “первом фолио” также имеет ряд существенных отличий от текста во “втором кварто”.

Да, именно так представляет его своим зрителям *племянник короля Клавдия* принц Гамлет:

Это некий Луциан, племянник короля.
(III, 2)

Но ведь в старой пьесе “Убийство Гонзаго” жертвой убийцы был не *король*, а *герцог*.

Откуда же взялся *племянник короля*?

Допустим, хоть это и маловероятно, что в основу сюжета пьесы “Убийство Гонзаго” легло другое событие из итальянской истории: убийство *маркиза* Гонзага ди Кастельгофредо его *племянником* в 1592 г. под Мантуей.

Но и здесь речь идет о *племяннике маркиза*, а не о *племяннике короля*.

С какой же целью “драматург” и *племянник короля* Гамлет совершает столь многозначительную подмену? Для того чтобы сценически изобразить преступление Клавдия и проследить за его реакцией, это совсем не обязательно. Но тогда для чего?

Еще раз внимательно перечитаем эту сцену.

Вначале разыгрывается пантомима (dumb show) — немое действие без слов.

За ним идет пролог — из трех строк.

Далее — диалог между Актером-королем и Актером-королевой.

Наконец должна начаться Сцена отравления короля. Перед совершением убийства Луциан произносит монолог — единственный во всей этой пьесе.

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”.
 (III, 2)

Но в монологе Луциана только шесть строк, а Гамлет говорил о “двенадцати или шестнадцати”. Тем не менее, классик шекспироведения сэр Эдмунд Чемберс в своем комментарии к “Гамлету” обращает пристальное внимание на этот монолог: “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 пьесы состоит во введении в нее сцены, которая отражала бы преступление Клавдия”²¹.

²¹ The Warwick Shakespeare. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark / Ed. by Sir Edmund K. Chambers. Blackie & Son Limited.

Кажется, эти слова сэра Эдмунда Чемберса легко подкрепить цитатами. Действительно, Гамлет хочет собственными глазами убедиться в виновности Клавдия.

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...

(II, 2)

То есть у спектакля, который ставит Гамлет, есть определенная цель: разыгрываемое “сейчас” должно дать ответ на вопрос: что было “тогда”? Его замысел — это, образно говоря, очная ставка прошлого с настоящим.

Перед началом спектакля Гамлет посвящает Горацио в свой план:

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...
 (III, 2)

Гамлет говорит не обо всем спектакле, а лишь об “одной из сцен” (one scene), о “неких словах” (one speech) — то есть мы видим, что Шекспир снова использует слово “монолог” (speech) — как и во всех других местах, где речь идет о “добавлении” к пьесе.

Успех представления зависит от того, как поведет себя Клавдий: “Зрелище — петля, чтоб заарканить совесть короля!” (II, 2).

В английском оригинале на месте русского “петля” употреблено слово “вещь” (thing), которым в начале пьесе 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 вещественная” (The King is a thing... of nothing — IV, 2). В метафорическом смысле слово “вещь” (thing) связано в трагедии с темой “загадки”. Гамлету-драматургу нужен спектакль с двойным дном, спектакль-загадка, спектакль — следственный эксперимент.

Вот почему Гамлета не вполне устраивает текст старой пьесы. Для него важно не только то, узнает или не узнает себя убийца в зеркале театра. А вдруг узнает, но не отреагирует? Или даже если и отреагирует, то не будет потрясен изображением собственного преступления настолько, насколько это необходимо Гамлету. А тогда и весь спектакль потеряет свой скрытый смысл.

Так что, думается нам, сэр Эдмунд Чемберс не совсем прав. Говоря о “единственной причине для переделывания пьесы”, он следует нормальной человеческой логике. Но можно ли считать логику Гамлета абсолютно “нормальной”? Человек, так глубоко осознавший, что “век вывихнут”, вряд ли будет столь наивен и простодушен.

Гамлет потому и берется за написание монолога, что ему мало очной ставки с прошлым. Ему нужна очная ставка и с прошлым, и с будущим. “Оружие двойное” — вот слова, которые Гамлет произнесет вслух лишь под занавес²², обсуждая условия поединка с Лаэртом, но сама мысль о “двойном оружии” уже витает в предгрозовом воздухе трагедии.

²² “Оружие двойное” — перевод Б. Пастернака.
В оригинале: “That’s two of his weapons ...”

И Гамлет прямо дает понять Клавдию, что речь идет не о каком-то *герцоге*, — нет, речь о нем самом, то есть о *короле*, которого убивает его же *племянник*. Это, образно говоря, “черная метка”, которую Гамлет посылает Клавдию, следуя негласным законам мести и ее неписаным ритуалам.

Потому-то Клавдий и приходит в ужас. Он наконец-то прозревает и узнает в убийце — *племяннике короля* Луциане — своего собственного *племянника* Гамлета, а в убитом герцоге Гонзаго — самого себя. Король видит в пьесе собственную судьбу, предвестие своей смерти от руки своего племянника.

Пьеса об убийстве герцога Гонзаго стала для Клавдия не только пьесой о мести сына за убийство отца, но главное — пророчеством его собственного конца. Именно поэтому представление так сильно подействовало на него. Здесь кроется ответ и на другой вопрос: почему Клавдий никак не отреагировал на пантомиму, в которой также изображается убийство короля? Потому и не отреагировал, что в пантомиме не было никакого *племянника короля*, то есть в ней Клавдий не усмотрел никакой угрозы для своей жизни. Очная ставка с будущим оказалась для Клавдия гораздо страшнее встречи с прошлым.

Итак, внимательное рассмотрение монолога Луциана многое проясняет и ставит на свои места.

Именно после этого монолога Клавдий и выдает себя. Это и есть тот монолог, те “слова”, о которых предупреждает Гамлет своего друга Горацио.

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, следовавший сонетной форме, не придавал значения количеству “дописанных строк”.

Вернемся еще раз к монологу Луциана. После его слов “...да истребится ныне жизнь в живом...” Гамлет комментирует игру актера и сообщает зрителям:

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.

(III, 2)

Клавдий встает.

Стоп!

Сэр Эдмунд Чемберс не точен, когда утверждает, имея в виду монолог Луциана, что “эти строки прерываются неожиданным вставанием

короля”. Клавдий встает не во время монолога Луциана, написанного в стихах, а на прозаическом пояснении Гамлета. Об этом мы узнаем из реплики Офелии:

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!

Все, кроме Гамлета и Горацио, уходят.
(III, 2)

Спектакль прерывается.

Король помешал увидеть продолжение сцены, о содержании которой говорил в своем комментарии Гамлет.

Луциан не успевает дочитать до конца свой монолог.

Не успевает дочитать до конца!

Значит, в монологе изначально было не шесть строк, которые он успевает произнести, а больше. Дюжина или шестнадцать, не известно — спектакль остался недоигранным.

Гамлет сам вмешивается в ход представления, когда *племянник* Луциан вливает яд в ухо спящему *королю*.

Опять-таки возникает вопрос — почему?

Может быть, сцена отравления показалась Гамлету недостаточно выразительной (“невразумительная пантомима” — ?), а монолог — неубедительно исполненным. Не случайно на репетиции он предупреждал актера:

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...

(III, 2)

В “Убийстве Гонзаго” только роль Луциана соответствует таким определениям, как “поток”, “буря”, “смерч страсти”, и это доказывает, что Гамлет репетировал “свои строки” с исполнителем именно

этой роли. Более того, Гамлет как режиссер торопит актера, играющего роль Луциана:

Начинай, убийца. Да брось же проклятые свои ужимки и начинай.

(III, 2)

“Проклятые ужимки” (*damnable faces* — то есть буквально “отвратительные рожи”) — это и есть те самые “невразумительные пантомимы” (*inexplicable dumb-shows*), от разыгрывания которых Гамлет предостерегал актера во время репетиции.

В кульминационный момент спектакля именно Гамлет прерывает монолог Луциана. Он отходит от первоначального замысла и прозой договаривает 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 во 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 реальным обвинением.

Театр превратился в суд. Этот суд вынес Клавдию приговор и начал приводить его в исполнение.

И Клавдий содрогнулся.

И — встал.

Павлин или осел?

Итак, Клавдий разоблачает себя.

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:

Олень подстреленный хрипит,

А лани — горя нет.

Тот — караулит, этот — спит.

Уж так устроен свет.

(III, 2)

Интересно, что в оригинале на месте “А лани — горя нет” стоит “Лань спокойно играет” (The hart ungalled play), то есть Гамлет не может остановиться и “доигрывает” прерванный спектакль. И тут же сбивается на прозу:

ГАМЛЕТ

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

ГОРАЦИО

С половинным паем.

(III, 2)

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:

ГАМЛЕТ

С целым, по-моему.

Некоторые комментаторы 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”.

Гамлет продолжает:

Мой милый Дамон²³, о поверь,

На этом троне цвел

Второй Юпитер; а теперь

Здесь царствует — павлин²⁴.

(III, 2)

Он заменяет слово “осел” (в английском “ass” — “осел” или грубое “задница”) более язвительным — “павлин”. И “ломает” рифму, как бы превращая стих в прозу. Однако в конце разговора с Горацио он снова переходит на стихи и произносит рифмованное двустишие:

²³ Дамон — герой античной легенды о двух друзьях; в нарицательном смысле — верный друг.

²⁴ Для сравнения приведем это же четверостишие в переводе Б. Пастернака:

Ты знаешь, дорогой Дамон,

Юпитера орел

Слетел с престола, и на трон

Воссел простой осе — тр.

Раз королю не нравятся спектакли,
 То, значит, он не любит их, не так ли?
 (III, 2)

В оригинальном тексте на месте “спектакли” употреблено слово “comedy”, то есть Гамлет буквально говорит: “Раз королю не нравится комедия” (For if the king like not the comedy). Эта строка является пародийной переделкой фразы из “Испанской трагедии” Томаса Кида: “Раз миру не нравится трагедия...”

По мнению комментаторов, Гамлет иронизирует, называя спектакль *комедией*. Однако речь идет о комедии в буквальном смысле — как о пародии на текст известной трагедии.

Стихотворная строка, которую Гамлет произносит перед монологом Луциана: “Взывает к мшенью каркающий ворон”, — тоже пародия, теперь уже на отрывок из пьесы “Правдивая история о Ричарде III”, известной современникам Шекспира²⁵.

Вся сцена — от отравления Луцианом спящего короля в “Убийстве Гонзаго” до разговора Гамлета с Горацио после прерванного представления — имеет рамочное построение. Эта сцена начинается и заканчивается пародийно переделанными Гамлетом

²⁵ См. комментарий в: The Macmillan Shakespeare. Hamlet / Ed. by Nigel Alexander. 1978.

отрывками из двух известных трагедий. Иначе говоря, “перелицовывая” старую трагедию “Убийство Гонзаго”, Гамлет превращает ее в пародию на трагедию, то есть в комедию, на фоне которой трагедия самого Гамлета является “настоящей” трагедией.

ОТСТУПЛЕНИЕ ПЕРВОЕ

Несколько слов о пародии

Пародирует трагедии не только Гамлет, но и Шекспир.

В этом смысле комедия “Сон в летнюю ночь” выглядит откровенной пародией на “Гамлета”. Это 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.

Пигва

...Закажем пролог, велим его написать
восьмисложными и шестисложными стихами.

Основа

Не пожалейте лишних двух стоп: пусть уж будут
восьмисложные с восьмисложными...

“Сон в летнюю ночь” (III, 1;
пер.Т. Щепкиной-Куперник)

Интересно, что и здесь, как и в словах Гамлета о монологе, фигурируют числа.

Вставной спектакль в комедии “Сон в летнюю ночь”, разыгранный 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”²⁶.

“ХРОМАЯ” РИФМА

После того как Клавдий прервал спектакль, Гамлет продолжает импровизацию — произносит еще два четверостишия и двустишие — всего десять строк.

А Луциан, как мы помним, успеваеt прочитать из “дописанного” Гамлетом монолога шесть строк.

Если сложить те и другие, получается как раз шестнадцать.

Удивительная точность, если вспомнить обещание Гамлета дописать “двенадцать или шестнадцать строк”.

Но подождем с окончательным выводом и обратим внимание вот на какое любопытное обстоятельство.

²⁶ В том же смысле пародирует “Гамлета” и чеховская “Чайка”: смерть героя — буффонада, звук выстрела при самоубийстве Треплева выдается за звук лопнувшей в походной аптеке склянки с эфиром. Таким же образом “Ревизор” Гоголя пародирует пушкинского “Бориса Годунова”: вместо знаменитой ремарки “народ безмолвствует”, венчающей трагедию Пушкина, — “немая сцена” в финале “Ревизора”.

Если стихотворные строки, которые произносит Гамлет, считать продолжением прерванного монолога Луциана и принять их за один фрагмент текста, то выяснится, что рифма в нем “хромает” на двенадцатой строке (на слове “цвел”), которая оказывается незарифмованной.

Только что мы видели, как Гамлет “ломает” рифмованный монолог Луциана, избличающий убийцу Клавдия, прерывая его комментарием в прозе.

Здесь рифма снова “хромает”, и теперь уже на Клавдии (Клавдий — по-латыни значит “хромой”). Так что слова Гамлета в день приезда актеров “И пусть белый стих хромает” оказываются неявной метафорой и предвестием удивительной игры Шекспира с прозой и стихом, этого “каприза гения”, вот уже четыре столетия скрытого от глаз неискушенных читателей.

Пропавший монолог

И все-таки — являются ли те десять рифмованных строк, которые Гамлет читает Горацио после спектакля, продолжением прерванного монолога Луциана?

В буквальном смысле — нет, несмотря на искусно спрятанное совпадение количества строк.

Снова обратимся к словам Гамлета, после которых Клавдий встает и прерывает представление: “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?

Пока непонятно.

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 “Eregi Monumentum” Горация для пушкинского “Я памятник себе воздвиг...” или “Божественная Комедия” Данте для гоголевских “Мертвых душ”²⁷.

²⁷ Сопоставление дантовского шедевра и “Мертвых душ” показывает, что в дальнейшем герой Н. В. Гоголя должен был отправиться в “путешествие по Раю”.

Скорее всего, у монолога Гамлета должен быть литературный источник. И 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.

Троянский конь принца Датского

При встрече с актерами Гамлет просит одного из них:

...давайте сразу же монолог (speech); ну-ка, покажите нам образец вашего искусства; ну-ка, страстный монолог (passionate speech).

На вопрос Первого актера:

Какой монолог (what speech), мой добрый принц?

Гамлет уточняет:

Я слышал, как ты однажды читал монолог (a speech), 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:

Один монолог (one speech) я в ней 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.

(II, 2)

И Гамлет сам начинает читать монолог, напоминая его актерам:

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

(II, 2)

Здесь монолог **прерывается**, Гамлет не дочитывает его до конца. Он произносит **двенадцать строк** и обрывает чтение на середине тринадцатой строки — монолог “хромает” на Приаме, троянском царе, муже Гекубы, — перед убийством его Пирром.

Точная параллель к прерванному монологу Луциана в момент убийства Гонзаго.

Гамлет произносит дюжину полных строк монолога Энея или “чертову дюжину неполных”, после чего **сам прерывает себя (!)** и просит актера:

Так, продолжайте вы.

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

“Вот его находит он
 Вотще 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 чюя 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!”
 (II, 2)

Длинно? Но сколько здесь образов, связанных с сюжетом трагедии Шекспира!

“Пленяет Пирров слух” — в английском — “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.

Классик шекспироведения Артур Джонстон обращает внимание на то, что Пирр является мстителем за два преступления Париса, сына Приама, — за похищение Елены Прекрасной и убийство Ахилла, отца Пирра. Гамлет тоже должен отомстить Клавдию за двойное преступление: за убийство отца и соблазнение матери-королевы.

Всего Актер произносит тридцать строк монолога, пока Полоний не прерывает его

презрительной прозаической репликой: “Это слишком длинно”.

Поэтический монолог Актера, как и монолог Луциана, прерывается²⁸. И снова — “презренной” 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: “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 комментаторов, в частности Дж. Буллоу, литературным источником для монолога Энея в “Гамлете” Шекспира могла быть пьеса Марло и Нэша “Трагедия Дидоны, Царицы Карфагена”.

²⁸ Шекспир несколько раз повторяет один и тот же ход — прерывание спектакля через “актуализацию” предмета рассказа. Так, рассказ о Призраке прерывается его появлением, рассказ о приезде актеров — их приходом к Гамлету.

В ней рассказ Энея напоминает соответствующий отрывок из “Энеиды” Вергилия²⁹.

Монолог Актера, читающего монолог Энея, близок к версии Вергилия, но Шекспир наверняка знал и “Трагедию Дидоны”. И у Шекспира, и у Марло и Нэша Приам падает от свиста Пиррова меча.

Интересно, что в шекспировской версии Пирр — “с глазами, как два карбункула”. А в “Трагедии Дидоны” говорится о “глазах Мегеры”, которая изображалась с налитыми кровью глазами³⁰.

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 объял меня ужас жестокий:
Милого образ отца мне представился в это мгновенье,
Ибо я видел, как царь, ровесник ему, от удара
Страшного дух испустил³¹.

²⁹ Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare / Ed. by G. Bullough. Columbia University Press, 1937.

³⁰ Мегера (Завистница) — одна из трех эриний, богинь мести и кары. Эринии изображались с налитыми кровью глазами, т. к. они родились из капель крови, упавших на землю при оскотлении Урана.

³¹ *Вергилий. Энеида* / Перевод С. Ошерова. М.: Художественная литература, 1971. Кн. 2, стихи 559-562.

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 отца³².

ЖАЛКАЯ ЦАРИЦА

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: “Но кто бы видел жалкую царицу..”

Гамлет *прерывает* актера вопросом: “Жалкую царицу?” (II, 2).

³² Энея и Гамлета объединяет скрытая метафора, связанная с “облаком”. Эней, сын Анхиза и Афродиты, женатый на дочери Приама, во время поединка с Ахиллесом был окружен непроницаемым облаком, что спасло его от гибели. Гамлет, как и античный герой, “окутан тучей”. Он “непроницаем” для окружающих. Вместе с уцелевшими троянцами Эней отправляется на корабле в странствование, которое составляет предмет повествования в поэме Вергилия. И Гамлет вынужден отправиться в морское путешествие в Англию, которое потом (в конце трагедии) становится темой рассказа о его “чудесном” спасении.

В шекспировском тексте “жалкая” (mabled) — слово, созвучное с “mother” — мать. Не оно ли послышалось принцу, когда он переспрашивает: “Жалкую царицу?”

Гамлет вспомнил о матери.

Вторая часть монолога Энея — рассказ о судьбе Гекубы, царицы, потерявшей мужа.

ПЕРВЫЙ АКТЕР

- | | |
|--|------|
| “Но кто бы видел жалкую царицу... | (1) |
| ...Бегущую босой в слепых слезах, | (2) |
| Грозящих пламени; лоскут накинута | (3) |
| На венценосное чело; одеждой | (4) |
| Вкруг родами иссушенного лона — | (5) |
| Захваченная в страхе простыня; | (6) |
| Кто б это видел, тот на власть Фортуны | (7) |
| Устами змея молвил бы хулу; | (8) |
| И если бы ее видали боги, | (9) |
| Когда пред нею, злобным делом тешась, | (10) |
| Пирр тело мужнее кромсал мечом, | (11) |
| Мгновенный вопль, исторгшийся у ней, — | (12) |
| Коль смертное их трогает хоть мало, — | (13) |
| Огни ночей небесных увлажнил бы | (14) |
| И возмутил богов” ³³ . | (15) |

³³ Рассказ о Гекубе в изложении Шекспира близок к отрывку из трагедии Еврипида “Троянки”, где Посейдон говорит:

А кто само несчастье видеть хочет —
Так вон Гекуба у дверей простерлась
И столько слез о стольких бедах льет!

Пролог, 36-38 (*Еврипид. Троянки* / Перевод С.Шервинского // *Еврипид. Трагедии*. М.: Худ. лит.-ра, 1969).

Полоний *прерывает* рассказ актера о Гекубе — после слов “и возмутил богов”: репликой “Пожалуйста, довольно” перед шестнадцатой строкой (!). Это еще одно подтверждение того, что слова Гамлета о монологе в “двенадцать или шестнадцать строк” — не случайность. В них скрыта значимая числовая символика, связанная с монологом.

После того как рассказ о Гекубе прерван Полонием, Гамлет говорит Актеру: “Хорошо, ты мне доскажешь остальное потом” (II, 2).

В оригинале — I'll have thee speak out the rest soon. Эта строка перекликается с последними словами Гамлета — The rest is silence — “Остальное — молчание”. Недосказанным остается не только монолог, недосказанной оказывается сама жизнь Гамлета.

Итак, 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 спектаклем, поставленным Гамлетом для самого себя, чтобы испытать на себе, прочувствовать силу собственной постановки.

Оставшись наедине с самим собой, Гамлет произносит монолог.

Вот я один.

О, что за дрянь я, что за жалкий раб!
 Не стыдно ли, что этот вот актер
 В воображенье, в вымышленной страсти
 Так поднял дух свой до своей мечты,
 Что от его работы стал весь бледен;
 Увлажнен взор, отчаянье в лице,
 Надломлен голос, и весь облик вторит
 Его мечте. И все из-за чего?
 Из-за Гекубы! Что ему Гекуба,
 Что он Гекубе, чтоб о ней рыдать?
 Что совершил бы он, будь у него
 Такой же повод и подсказ для страсти,
 Как у меня? Залив слезами сцену,
 Он общий слух рассек бы грозной *речью*...
 (II, 2)

И здесь в оригинале опять-таки не просто “речь”, а “монолог” (speech).

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. Английское “cleave” (рассечь) созвучно с “Claudius” (Клавдий). То есть образно — “расклавдить” слух Клавдия монологом.

Таким образом, очевидна 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 трагедии Шекспира “Гамлет”) и Луциана (в пьесе Гамлета “Мышеловка”) близки друг другу по эмоциональному настрою и заключенным в них образах:

ЭНЕЙ

“Косматый Пирр, тот, чье оружие черно,
Как мысль его...”

ЛУЦИАН

“Рука тверда, дух черен...”

(II, 2)

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 *двенадцать* строк и прерывает свое чтение на середине тринадцатой строки.

Вторая часть монолога Энея — о Гекубе, вдохновившая Гамлета рассказать о “Гонзаговой жене”, — прерывается перед непрочитанной *шестнадцатой* строкой словами Полония:

Смотрите, ведь он изменился в лице, и у него слезы на глазах. — Пожалуйста, довольно.

ГАМЛЕТ

Хорошо, ты мне доскажешь остальное потом.

(II, 2)

Эти двенадцать и шестнадцать строк из монолога Энея “отложились” в памяти Гамлета. Отсюда, думается, и появились те “дюжина или шестнадцать строк”, которые он обещал сочинить в добавление к старой пьесе.

ПЕРЕДЕЛКА ПЕРЕДЕЛКИ

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.

Итак, 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 “ломается” то на двенадцатой, то на шестнадцатой строке.

Продолжение следует!

Поставленный Гамлетом спектакль “Мышеловка” прерывается королем. Кажется, зритель никогда так и не узнает, что же должно было произойти в финале представления. Однако удивительным образом 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). Эта сцена событийно начинается с

того же самого момента, на котором было остановлено представление “Мышеловки”, — с убийства.

Только теперь в роли убийцы оказывается не Луциан, племянник герцога Гонзаго, 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 Гекубе), на которой Полоний обрывает Актера?

Переработанная Гамлетом, она трансформировалась, “спрессовалась” в новое произведение — в монолог о “соблазнении Гонзаговой жены”. Именно на упоминании о “Гонзаговой жене” и прерывается представление “Мышеловки”.

И во-вторых: где та часть монолога “о соблазнении Гонзаговой жены”, на которой прерывается “Мышеловка”?

Недоигранный спектакль и недочитанная часть монолога Луциана “о Гонзаговой жене”, а символически — “о Гертруде”, продолжаются 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.

Гертруда — Гекуба.

После падения Трои Гекуба попадает в рабство к Одиссею.

Гекуба, героиня одноименной трагедии Еврипида, по словам О. М. Фрейденберг, “сродни Гекате, божеству смерти и привидений, ночному светилу”³⁴.

Образ Гекаты, наделявшей травы “тлетворной”, “смертельной” силой, в трагедии воплощает тему “яда” в монологе Луциана:

“Тлетворный сок полночных трав, трикраты
Пронизанный прокляти Гекаты...”³⁵
(III, 2)

³⁴ *Фрейденберг О. М.* Миф и литература древности. М.: Наука, 1978.

³⁵ В оригинале вместо “трикраты пронизанный” сказано “thrice infected”, то есть “трижды отравленный”, что имеет символическое значение: в трагедии отравка буквально связана с ядом и — метафорически — с вином и монологом, то есть присутствует в трех “ипостасях”.

Тема яда задана и в рассказе Призрака Гамлету: “С проклятым соком белены в сосудце...” (I, 5).

В современных изданиях трагедии слово “белена” — это перевод английского “hebenon”, которое обозначает “черная белена”, то есть наркотический яд. Однако в раннем издании трагедии, в так называемом “втором кварто” 1604 г., в этом месте употреблено слово “Hebona” (Гебона).

Иначе говоря, обнаруживается скрытое соответствие между похожими по звучанию именами Геката-Гекуба-Гертруда. Все они в образно-метафорическом плане объединены темой смерти и яда.

Итак, сцена в покоях Гертруды оказывается продолжением прерванного спектакля “Мышеловка”. Продолжением не “в несколько строк, двенадцать или шестнадцать”, а в целую сцену.

И не в театре, а в жизни.

Шекспир “удваивает” театр в театре, используя прием отступления: он прерывает действие, чтобы потом продолжить его с того же момента, на котором оно было прервано. Сделаем отступление и мы.

ОТСТУПЛЕНИЕ ВТОРОЕ

О прерывании действия

Развитие действия через ритмически организованную систему отступлений играет важнейшую роль в драматургии Шекспира. Сцена неожиданно прерывается посторонним ходом, внешне не связанным с действием.

Разговор Гамлета и Гертруды прерывается *дважды*. Сначала Полонием, потом Призраком.

В обоих случаях, когда Гамлет слишком агрессивен по отношению к матери и кажется, что она в опасности.

Прерывается и сцена поединка между Гамлетом и Лаэртом.

Сначала королем (“Разнять! Они забылись”), когда противники меняются рапирами и Лаэрту грозит опасность погибнуть от отравленного оружия, предназначенного для Гамлета. Потом — Гертрудой. Она умирает, выпив отравленное вино, предназначенное опять-таки для Гамлета, и предупреждает сына об опасности: “О Гамлет мой, пить! Я отравилась”.

Сцене финального поединка предшествует сцена схватки между Гамлетом и Лаэртом у могилы Офелии (V, 1). Эта сцена тоже прерывается *дважды*. Королем, той же репликой: “Разнять их!” и королевой: “Гамлет, Гамлет!”

Дважды прерывается “Мышеловка”. Сначала королем (“Король встает”), потом Полонием (“Прекратите игру!”) — в момент, опасный для Клавдия.

Действие всегда прерывается *дважды* двумя персонажами в случае опасности — Шекспир делает отступление, после которого действие продолжается дальше.

Отступления образуют второй, скрытый, план развития сюжета. Можно сказать, что в каком-то

смысле вся трагедия — это одно огромное *отступление*, отделяющее намерение Гамлета отомстить за убийство отца от исполнения этого намерения. Все “проклятые” вопросы, поставленные перед главным героем, отделены от его ответов отступлениями.

В покоех Гертруды

Сцена в покоех Гертруды (III, 4) — одна из самых загадочных во всей трагедии. Вопрос, который обычно обсуждают критики и постановщики при интерпретации этой сцены, касается того обстоятельства, что появляющийся в ней Призрак оказывается реальной фигурой для Гамлета, тогда как для Гертруды, не видящей его, Призрак — лишь плод больного воображения ее сына.

Критики объясняли это очевидное противоречие, нарушающее, по их мнению, принцип правдоподобия, психическим состоянием принца. Но сумасшествие Гамлета — мнимое, об этом известно если не всем персонажам пьесы, то, по крайней мере, читателю и зрителю — со слов самого Гамлета.

Кроме того, до того как Призрак появляется в комнате Гертруды, его видят Горацио, Марцелл и Бернардо — лица, психическое состояние которых никогда не вызывало сомнений у шекспироведов.

Призрак — безусловно, *физически* реальный персонаж. Его *воплощает* актер, исполняющий роль Призрака. В трагедии есть текст его роли, он — участник действия.

Но кто сказал, что *физически* реальный персонаж не может быть фигурой *ирреальной*?

В искусстве — в том числе и в театре — это встречается достаточно часто: Статуя Командора в пушкинском “Каменном госте” в такой же степени реальна и одновременно ирреальна — и головой кивает, и к Доне Анне по приглашению Дон Гуана приходит, и хватает его за руку своей “каменной десницей”, и увлекает за собой в Ад.

Тут одно из двух: либо мы принимаем такой закон *условности* и воспринимаем *это* как *театральную метафору*, либо не принимаем.

А если принимаем, то нельзя же требовать от Призрака, чтобы он не нарушал своей призрачностью принцип бытового правдоподобия!

И то, что Гамлет видит Призрака, тогда как Гертруда не видит, есть не что иное, как метафора. Важно понять ее смысл, а не искать ей правдоподобное объяснение.

“Тайну надо принять как тайну. Разгадывание — дело профанов” (Л. С. Выготский)³⁶.

³⁶ *Выготский Л. С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1968.

ВИДИМОЕ НЕВИДИМОЕ И НЕВИДИМОЕ ВИДИМОЕ

Еще раз перечитаем эту великую сцену.

Прежде всего отметим, что она — тоже своего рода “спектакль в спектакле”. “Спектакль”, задуманный Клавдием и Полонием в ответ на “Мышеловку” Гамлета — с целью установить истинную причину “странного” поведения принца.

Главная роль в этом “спектакле” предназначена “авторами” Гертруде. Она — соучастница коварного замысла Клавдия. Соучастница, ибо отлично знает, что за портьерой скрывается Полоний, которому отведена роль королевского “уха” (sic!). В театральном смысле у Полония, прячущегося за портьерой-занавесом (aggas), — роль “незримого зрителя” или, попросту говоря, соглядатая.

Таким образом, с самого начала этой сцены Гамлету вольно или невольно приходится играть в “чужом” спектакле. Но он сразу же выходит за рамки предназначенной ему роли, перехватывает инициативу, и “театр Клавдия” мгновенно превращается в “театр Гамлета”.

Сцена начинается с диалога Гамлета и Гертруды, с обмена “кинжальными” репликами:

КОРОЛЕВА

Сын, твой отец тобой обижен тяжко.

ГАМЛЕТ

Мать, мой отец обижен вами тяжко.

КОРОЛЕВА

Не отвечайте праздным языком.

ГАМЛЕТ

Не вопрошайте грешным языком.

(III, 4)

Гамлет и Гертруда не только “видят”, но и “слышат” по-разному.

Реплики Гамлета, как эхо, зеркально “отражают” реплики Гертруды.

Гамлет ставит перед Гертрудой “звуковое зеркало”, увидев в котором свое “отражение”, она, по его замыслу, должна содрогнуться, испытать ужас от осознания того, что с ней произошло.

Для усиления театрального эффекта принц включает в действие изображения двух королей — старого Гамлета и Клавдия. Это — одновременно и реальные портреты, и символические образы. В портретах двух королей, в этих метафорических (и вместе с тем — *абсолютно вещественных!*) зеркалах, поставленных Гамлетом перед Гертрудой, отражаются истинные лица двух ее мужей: прежнего и нынешнего — благородного рыцаря и законченного злодея.

ГАМЛЕТ

Взгляните, вот портрет, и вот другой,
Искусные подобия 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 сочетанье,
Где каждый бог вдавил свою печать,
Чтоб дать вселенной образ человека.
То был ваш муж. Теперь смотрите дальше.
Вот ваш супруг, как ржавый колос, насмерть
Сразивший брата. Есть у вас глаза?
(III, 4)

Гамлет открывает матери подлинный смысл происходящего, заставляя ее увидеть не то, “что кажется”, а то, “что есть”.

Гертруда не выдерживает:

О, довольно, Гамлет:
Ты мне глаза направил прямо в душу,
И в ней я вижу столько черных пятен,
Что их ничем не вывести.
(III, 4)

И далее:

ГЕРТРУДА

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

Полоний

(за ковром)

Эй, люди! Помогите, помогите!

Неожиданный поворот событий пугает Полония, он выдает себя, и Гамлет убивает “жалкого, суетливого шута”, принимая его за короля.

Для Гамлета Полоний — Призрак Клавдия.

Таким образом, в сцене фактически действуют шесть персонажей. Каждый из них в рамках сюжета трагедии может быть причислен к одной из двух противоборствующих сторон — Гамлета и Клавдия. Представим структуру сцены тремя парами персонажей-антагонистов:

ГАМЛЕТ — ГЕРТРУДА

ПРИЗРАК — ПОЛОНИЙ

СТАРЫЙ ГАМЛЕТ — КЛАВДИЙ

В чем смысл такого симметричного построения?

Это становится ясно, когда появляется невидимый для Гертруды Призрак.

Реальными “заместителями” символических фигур на портретах — старого Гамлета и Клавдия — выступают Призрак и Полоний. Они — театральные дублеры двух королей — символы “живой смерти” и “мертвой жизни”.

Фальшивый король

Кратко резюмируем сказанное выше.

Полоний скрыт от Гамлета занавесом. Для Гертруды он — партнер по “спектаклю” и невидим для нее лишь в буквальном смысле.

Гамлет, в свою очередь, “путает” его с “птицей покрупнее” (т. е. с Клавдием) из-за физической невозможности видеть лицо стоящего за портьерой человека.

Гертруда “путает” двух мужей не из-за “невидения”, а из-за нравственной слепоты — “неведения” границы между добром и злом.

Смысловая динамика сцены — в обратной симметрии между “внутренним” и “внешним” видением Гамлета и Гертруды.

Гертруда видит то, что не видит Гамлет, — Полония.

Гамлет видит то, что не видит Гертруда, — Призрака.

В “Мышеловке” Клавдий “видит”, “узнает себя” в убийце — Луциане.

Гамлет “не видит”, “не узнает себя” в Луциане.

А ведь образ убийцы, Луциана, племянника короля, — это “зеркало”, поставленное Шекспиром для Гамлета. В нем он отражен как будущий убийца.

В “Мышеловке” Клавдий и старый Гамлет “оживают” в театральных образах Луциана и Гонзаго.

В покоях 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 отца Лаэрта, Шекспир делает его полным “двойником” Клавдия.

Клавдий — убийца короля, *отца* Гамлета и своего *брата* (старого Гамлета), *сына* (Гамлета) и невольный виновник смерти *супруги* (Гертруды).

Гамлет убивает трех “фальшивых королей” — Полония, Лаэрта (его датчане избирают королем: “Лаэрт король! Он избран!” — IV, 5) и Клавдия.

Гамлет убивает Полония — *отца* Лаэрта и Лаэрта — *сына* Полония. В метафорическом смысле он убивает и “*брата*” — того же Лаэрта:

Пусть буду я прощен великодушно
За то, что я стрелу пустил над кровлей
И ранил брата.

— говорит он перед поединком (V, 2). Характерно и то, что, принимая вызов Лаэрта, Гамлет собирается “честно биться в братской схватке” (V, 2).

Гамлет — невольный виновник гибели своей возлюбленной Офелии.

ЗЕРКАЛО

Вернемся к роли Гамлета как драматурга.

Принц не ограничивается сочинением монолога Луциана. Он ставит целую пьесу, к которой вполне применимы его собственные слова:

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

(II, 2)

Гамлета интересует не только разоблачение короля, а нечто большее.

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

...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.

(III, 2)

Зеркало, о котором говорит Гамлет, — особого рода. Это театральное зеркало, отражающее не внешний облик человека, а его истинную сущность, не то — повторимся — “что кажется”, а то, “что есть”.

Зачем Гамлету нужен этот образ? Почему он не просто наставляет актера, как играть роль, а излагает целую философию театрального искусства? Ведь, в конце концов, не театр как таковой интересует его сейчас, а возможность заглянуть в прошлое и узнать правду. Король разоблачает себя, но только ли *правда* нужна Гамлету?

“УЗНАВАНИЕ”

Чтобы ответить на эти вопросы, еще раз обратимся к сцене “Мышеловки”.

Этот спектакль изображает не только злодейское убийство короля. Представление распадается на три самостоятельные части, связанные общей сюжетной линией: пантомиму, диалог между королем и королевой и, наконец, монолог убийцы.

Король реагирует на свое изображение в театральном зеркале Гамлета, узнает себя в нем. Выше мы уже говорили о том, почему этим “зеркалом” для Клавдия оказывается монолог Луциана, а не пантомима, которая тоже изображает убийство, и

теперь можем понять, почему король не “видит” пантомиму, не реагирует на нее. Но кого и что отражают тогда пантомима и следующая за ней сцена диалога двух актеров — короля и королевы?

Очевидно — тех “зрителей” — персонажей пьесы, которые реагируют на эти сцены, узнавая себя в театральном зеркале.

Пантомима оставляет невозмутимым Клавдия, зато вызывает живой интерес у Офелии. Во время пантомимы она засыпает Гамлета вопросами: “Что это значит, мой принц?”, “Может быть, эта сцена показывает содержание пьесы?”

Реакция Офелии свидетельствует о ее волнении, вызванном происходящим на сцене. Немая сцена напомнила Офелии о событиях ее жизни.

Диалог супругов — Актера-короля и Актера-королевы — оставляет безучастными и Офелию, и Клавдия. Их не задевают слова Актера-королевы:

Тех, кто в замужество вступает вновь,

Влечет одна корысть, а не любовь...

...

...Пусть дух твой отдохнет,

И пусть вовек не встретим мы невзгод.

(III, 2)

Иное дело — Гертруда. Когда Гамлет спрашивает королеву: “Сударыня, как вам нравится эта пьеса?”, — Гертруда выдает свои чувства репликой: “Эта женщина слишком щедра на уверения, по-моему..”

Наконец, сцена отравления короля никого так не потрясла, как Клавдия.

Иначе говоря, каждый “зритель” обращает внимание на ту часть трехактного спектакля Гамлета, которая оказывается “зеркалом” только для него. Зеркалом, отражающим его порок или преступление. Заинтересованность персонажей, “узнавание” самих себя в этом “зеркале” находит выражение в их реакции на происходящее — причем как раз в том месте спектакля, где образ этого персонажа представлен наиболее ярко и убедительно.

Гамлет комментирует каждый эпизод “Мышеловки” именно для того “зрителя”, который должен увидеть себя в повернутом к нему в данный момент театральном “зеркале”. И зеркало это повернуто таким образом, что отражение, открытое одному из “зрителей”, скрыто от других ³⁷.

³⁷ Похожий прием известен в живописи, когда введенное в композицию картины зеркало расположено под таким углом, что смотрящий в него персонаж картины видит нас, зрителей, но не видит своего отражения, в то время как мы, зрители, видим в зеркале отражение персонажа картины, но не видим себя.

Итак, становится ясен “режиссерский” замысел Гамлета.

Что изображает пантомима? — Измену женщины, которая предает возлюбленного и переходит на сторону его врага и убийцы.

В чем Актер-королева уверяет своего мужа? — В том, что после его смерти не выйдет замуж во второй раз.

Про кого молчаливо рассказывает пантомима? Кто предает своего возлюбленного и становится орудием в руках его врага? — Офелия.

О ком сцена разговора короля и королевы? Кто нарушает клятву верности и после смерти супруга выходит замуж за нового короля? — Гертруда.

То есть не только Клавдий, но и Офелия, и Гертруда попадают в поставленную для них Гамлетом “Мышеловку”.

Театральное зеркало оказывается системой зеркал, отражающей всех “зрителей” — главных персонажей трагедии.

Хор

“Драматург” Гамлет вводит в старую пьесу новую роль — роль хора, которую исполняет сам³⁸ (“Вы отличный хор, мой принц”, — говорит Офелия).

³⁸ Введение в известную пьесу нового персонажа — еще один прием, сближающий “драматурга” Гамлета с драматургом Шекспиром.

В чем роль хора в спектакле? — Он комментирует действие и направляет внимание “зрителей” на ту или иную сцену. Более того, играющий роль хора Гамлет в буквальном смысле вовлекает их в действие, заставляет “зрителей” стать непосредственными участниками представления — участниками, которые живо реагируют на происходящее — и не только репликами. А тем самым и спектакль становится чем-то большим, нежели просто спектакль, — возникает своего рода *гипертотальное действие* — и в метафорическом смысле граница между театром и жизнью стирается.

В театральном “шоу” Гамлета мы видим прообраз одного из самых авангардных явлений театра XX века — хэппенинга!

“КРАДУЩЕЕСЯ МАЛЕЧО”

Каждой части представления Гамлет-хор дает свое название.

Пантомима — “*miching mallecho*”: “Это крадущееся малечо, — говорит он, — что значит „злодейство“”. Гамлет поясняет содержание пантомимы для Офелии. На ее вопрос: “Он нам скажет, что значило то, что они сейчас показывали?” — принц отвечает: “Да, как и все то,

что вы ему покажете; вы не стыдитесь ему показать, а он не постыдится сказать вам, что это значит”. То есть Гамлет дает понять, что пантомима изображает нечто, связанное с поведением Офелии.

Вот что пишет Адр. Пиотровский в книге “История европейского театра” (Academia, 1931) о пантомиме и интерпретации ее содержания в театре времен Римской империи:

“Сюжет мог быть героическим или шутливым, но чаще всего то были сцены эротические и сладострастные, любовные игры Диониса и Ариадны, ласки Леды и лебедя или суд Париса... Понимание содержания танца (пантомимы) облегчалось тем, что присутствующий на сцене, а порой и скрытый от зрителей певец или декламатор (а иногда и целый хор) сопровождали пляску исполнением стихотворного отрывка, излагающего сюжет пантомимы. Расчленение зрительного и звукового выражения существовало, таким образом, и здесь”.

В “Гамлете” Шекспир следует архаической модели римского “мима”, сопровождая “пантомиму” комментарием “хора”. При этом сюжет пантомимы в трагедии, как и в древнеримском театре, представляет собой сцену “любовной игры”. Именно на эротический характер “пантомимы” реагирует Офелия, в ответ на что Гамлет предлагает ей более чем эротичный комментарий.

ШАМАНСКИЙ ТАНЕЦ

В описании пантомимы сказано:

Начинается пантомима.

Входят актеры — король и королева; весьма нежно (*lovingly* — “любовно”) королева обнимает его, а он ее. Она становится на колени и делает ему знаки уверения. Он поднимает ее и склоняет голову ей 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 (в переводе Пастернака: „добивается благосклонности“) королеву дарами; вначале она как будто не довольна и не согласна, но, наконец, принимает его любовь (III, 2).

Мы точно не знаем, как разыгрывалась сцена пантомимы в елизаветинском театре.

Содержание немых сцен в пьесах Шекспира — загадка. Можно ли ее разгадать?

Пантомимическая сцена состоит из двух элементов: ожидания действия и реакции на это действие.

Само действие не разыгрывается, а подразумевается, но “зритель” может судить о его

содержании. В “чистом” жанре пантомимы ожидание действия, равно как и реакция на него, заданы пластическим движением. В драме пластическое движение переплетено со словесным действием. В немых сценах у Шекспира реакция на пластическое движение следует не пластическая, а словесная. В пьесах Шекспира словесная реакция того или иного персонажа на пантомиму — единственный источник понимания ее смысла. Сюжет пантомимы, таким образом, раскрывается в реакции, репликах на нее персонажей. В них в скрытом виде отражен сценарий пантомимы.

Это сродни танцу шамана, сюжет которого зашифрован в сказках эскимосов: ритм и траектория движений “танцующего” шамана “заложены” в ритмически повторяющихся синтаксических конструкциях текста: “шел, шел, шел... отдохнул, отдохнул, отдохнул... пошел, пошел, пошел”.

Настой стихов

Перед сценой диалога между “королем” и “королевой” актер читает пролог. Столь краткий, что Гамлет сравнивает его с “женской любовью”.

“Краткость женской любви” — условное название второй части спектакля Гамлета.

Актер-королева обещает не предавать своего мужа:

Предательству не жить в моей груди...

ГАМЛЕТ
(в сторону)

Полынь, полынь!
(III, 2)

При чем здесь *полынь*? Быть может, Гамлет имел в виду примерно то ощущение, которое, спустя столетия, выразилось в мандельштамовской строке: “горький, полынно-крепкий настой стихов”³⁹?

Горький настой — яд.

МЫШЕЛОВКА

Клавдий спрашивает: “Как называется пьеса?” — Гамлет отвечает: “Мышеловка”. И тут же поясняет: “Но в каком смысле? В переносном”.

“Мышеловка” — название третьей части спектакля “Убийство Гонзаго”.

Доходящий до фарса, нарочито остраненный комментарий Гамлета приобретает для Клавдия

³⁹ Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Шум времени. СПб.: Азбука, 1999.

весьма конкретный смысл. Особенно, когда Гамлет говорит:

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 (III, 2).

Комментарий Гамлета — зеркало для Клавдия, в котором тот предстает не только как убийца, но и как будущая жертва.

Каждому свой жанр

Три части пьесы “Убийство Гонзаго”, переделанной Гамлетом в “Мышеловку”, разыгрываются в трех разных театральных формах — в пантомиме, диалоге и монологе. Каждая форма имеет свой “жанр”, а так как каждая предназначена только для одного из “зрителей” спектакля, то его образ как бы “привязан” к определенному “жанру”. И с каждым персонажем-“зрителем” Гамлет общается на том сценическом языке (в том “жанре”!), который именно этому персонажу наиболее близок и понятен.

С Офелией — на языке мимики и жестов — в “жанре” пантомимы.

Вспомним, что мы узнаем о мнимом сумасшествии Гамлета из рассказа Офелии Полонию:

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
 Вещать об ужасах, — вошел ко мне.
 (II, 1)

После встречи с Призраком Гамлет в определенном смысле и сам начинает играть роль Призрака. В этом образе он является Офелии. Принц, по ее словам, похож на “выпущенного из ада”, чтобы “вещать об ужасах”, как Призрак. Так же, как Призрак начинает свою роль с бессловесного действия, Гамлет разыгрывает для Офелии пантомиму, прежде чем заговорить с ней.

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 мне через плечо,
 Казалось, путь свой находил без глаз,
 Затем что вышел в дверь без их подмоги,
 Стремя их свет все время на меня.
 (II, 1)

С фотографической точностью описывает Офелия пантомиму Гамлета — язык жестов, с помощью которого он хочет сообщить ей что-то важное, интимное, не предназначенное для посторонних ушей. Жестами он “рисует” ее портрет.

Офелия чрезвычайно восприимчива не только к пантомиме, но и ко всей пластической линии спектакля в целом. Характерно, что реплика “Король встает!” во время представления “Мышеловки” принадлежит Офелии. Она первой из зрителей улавливает движение Клавдия.

Пластика в значительной мере становится манерой самовыражения Офелии и тогда, когда она впадает в безумие: “А по ее кивкам и страшным знакам...” (IV, 5), — сообщает о ее сумасшествии Гертруде и Горацио Первый дворянин.

Диалогическая форма в спектакле связана в основном с Гертрудой.

Первый разговор Гамлета с матерью (I, 2) — диалог о том, что “кажется” и “есть”. И раскаяние королевы в своем грехе (III, 4) происходит в форме диалога — в разговоре с сыном.

Основной “жанр” Клавдия — монолог.

Он признает свой грех в молитве-монологе — “О мерзок грех мой...” (III, 3). Монолог Луциана, дописанный Гамлетом, также предназначен для ушей Клавдия.

СНИМАЕТСЯ КИНО

Шекспир, как и положено настоящему гению, предвосхищает то, что “и не снилось мудрецам” его времени. В частности — некоторые приемы кинематографа.

Гамлет в роли хора искусно выстраивает партитуру зрительских ощущений. Зрители реагируют на представление в основном благодаря вмешательству в действие Гамлета-хора.

На языке кино Гамлет — оператор, снимающий фильм.

Как оператор, он наводит камеру на актеров, все время меняет точку съемки и угол зрения — когда, по его собственному выражению, “требуется внимание к какому-нибудь важному месту пьесы” (III, 2).

Камера — это как бы авторский голос. Без авторского голоса Гамлета герои не узнают себя в зеркале, как мы иногда не узнаем свой голос в магнитофонной записи.

Гамлет “монтирует” свой “фильм”. Два портрета, которые он ставит перед королевой, — старого и нынешнего ее мужей — в “монтажном стыке” Гамлета создают зримый образ предательства Гертруды.

СТИХ В СТИХЕ

Гамлет-хор говорит прозой.

Чередование стиха и прозы — не только стилистический прием “драматурга” Гамлета, но и чрезвычайно характерный и важный инструмент шекспировской драматургии в целом⁴⁰.

В драме Шекспира проза занимает особое, нетрадиционное место.

Она полноправно входит в живую ткань произведения, “осознает” себя именно прозой, “осознанно” соперничает со стихом. У Шекспира проза уже не форма и не дань традиции, а содержательное и даже сюжетное явление.

Проза — жизнь.

Стих — театр.

⁴⁰ Проза в драме — явление более позднее, чем стих. В ранней драматургии проза по смыслу не отличалась от стиха и традиционно использовалась в речи “низких” персонажей: слуг, рабов, шутов. Генезис прозо-поэтической конструкции в культуре прослеживается от изначального симбиоза этих форм, когда проза и стих еще не имели смыслоразличительных признаков.

Эти значения стих и проза в полной мере обретают у Шекспира.

Борьба прозы и стиха становится одним из лейтмотивов пьесы. Язык Шекспира поднимается до познания самого себя, когда он может рассказывать о самом себе. На наших глазах рождается английский литературный язык, отцом которого по праву считают Шекспира.

Но проза не может рассказать о прозе, а стих о стихе.

У Шекспира проза говорит о стихе, а стих — о прозе.

Действие “Гамлета” разворачивается при дворе, где размыта грань между лицедейством и реальностью, театром и жизнью.

Значительная часть текста трагедии написана белым стихом, соединяющим в себе признаки прозы и стиха.

Гамлет хочет отделить подлинное от притворного. В его речи белый стих “расщепляется” на прозу и рифмованный стих. Он говорит либо прозой, языком жизни, либо сознательно переходит к рифмованному стиху, например, в разговоре с Горацио после представления “Мышеловки”. И, наоборот, — от рифмованного стиха к прозе — например, в письме к Офелии, которое Полоний зачитывает Клавдию и Гертруде (II, 2).

Рифмованный стих во вставной пьесе “Убийство Гонзаго” создает эффект настоящего

театра, на фоне которого белый стих датского двора звучит для зрителей в зале как театральное лицемерие, а проза Гамлета — как естественный язык жизни.

Для персонажей, говорящих белым стихом, прозаическая речь Гамлета выглядит сумасшествием, а для зрителей в театре — наоборот: на фоне обыденной прозы Гамлета именно белый стих датского двора кажется театральным и вычурным.

Если драматург Шекспир часто пользуется приемом “театра в театре”, то излюбленный прием Шекспира-поэта — “стих в стихе”.

В сцене “Мышеловки” мы видим “театр в театре”, образно говоря, во второй степени: она выстроена как “спектакль в спектакле”, внутри которого разыгрывается еще один “спектакль в спектакле”. Шекспир применяет здесь так называемую кумулятивную конструкцию, напоминающую известную английскую балладу “Дом, который построил Джек”. То есть происходит следующее:

**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 итальянскую пьесу “Убийство Гонзаго”.**

Этой трехэтажной “пирамиде” спектаклей, включенных один в другой, соответствуют три стилистических формы, которые по мере повышения ритмической организации текста создают эффект трех “стилистических рамп”: проза, белый стих и рифмованный стих.

“Расщепление” белого стиха на прозу и рифмованный стих происходит в речи Гамлета, когда он после разговора с Призраком начинает разыгрывать сумасшествие⁴¹.

До встречи с Призраком Гамлет, как и другие персонажи, говорит белым стихом.

В финальной сцене трагедии (перед поединком с Лаэртом) Гамлет сознательно отрекается от своего безумия:

Собравшимся известно, да и вы,
 Наверно, слышали, как я наказан
 Мучительным недугом. Мой поступок,
 Задевший вашу честь, природу, чувство, —
 Я это заявляю, — был безумьем.
 Как оскорбил Лаэрта? Гамлет? Нет;
 Ведь если Гамлет разлучен с собою
 И оскорбляет друга, сам не свой,

⁴¹ На эту особенность речи Гамлета обращали внимание многие исследователи, в частности М. Крейн: *Crane M. Shakespeare's Prose. The University of Chicago Press, 1963.*

То действует не Гамлет; Гамлет чист.
 Но кто же действует? Его безумье.
 Раз так, он сам из тех, кто оскорблен;
 Сам бедный Гамлет во вражде с безумьем.
 (V, 2)

С этого момента и до конца трагедии он говорит только белым стихом.

Иными словами, в маске “сумасшедшего” Гамлет говорит прозой, и, естественно, что на фоне нарочито театрального белого стиха, которым изъясняется датский двор, его проза выглядит полным безумием.

ПИСЬМО ГАМЛЕТА К ОФЕЛИИ

Соотношение между стихом и прозой интересно проследить на примере послания Гамлета к Офелии, которое заслуживает отдельного разбора.

“Небесной, идолу моей души, преукрашенной Офелии... на ее прелестную грудь, эти...” (II, 2)

Далее в своем послании Гамлет переходит с прозы на рифмованный стих:

“Не верь, что солнце ясно,
 Что звезды — рой огней,
 Что правда лгать не властна,
 Но верь любви моей”.
 (II, 2)

И вновь рифмованный стих уступает место прозе:

“О, дорогая Офелия, не даются мне эти размеры. Я не умею высчитывать мои вздохи; но что я люблю тебя вполне, о вполне, чудесная, этому верь. Прощай. Твой навсегда, дражайшая дева, пока этот механизм ему принадлежит. Гамлет”.(II, 2)

Гамлет сознательно подчеркивает здесь искусственность рифмованного стиха — ему “не даются эти размеры”, он “не умеет высчитывать вздохи” — на фоне прозы, которой он выражает свои подлинные чувства. “Обычным” же для всей пьесы белым стихом Гамлет говорит в монологах, когда он остается один на сцене и не опасается соглядатаев, либо когда доверяет своему собеседнику (или в данный момент расположен к нему) и не разыгрывает перед ним безумие — например, в разговорах с Горацио, с Лаэртом на могиле Офелии, в покоях Гертруды.

БЕЗУМСТВО ПЕСНИ

Противопоставление, а точнее сказать — *противоборство* стиха и прозы обнаруживается и при сравнении мнимого сумасшествия Гамлета с настоящим безумием Офелии.

Гамлет, узнавший от Призрака о причине смерти своего отца, разыгрывает безумие и переходит с белого стиха на прозу.

Офелия, узнав о смерти своего отца, переходит с белого стиха на язык песни (иногда чередующейся с прозой).

В песне — по сравнению с обычным языком жизни — усилена театральность, искусственность. На фоне белого стиха и прозы песня воспринимается как язык безумия.

Таким образом:

- мнимое сумасшествие Гамлета — в прозе;
- настоящее сумасшествие Офелии — в песне.

Поет, впрочем, не только Офелия, поет и могильщик, копающий ей могилу:

“В дни молодой любви, любви,
Я думал — милей всего
Коротать часы — ох! — с огнем — ух! — в крови,
Я думал — нет ничего”.

(V, 1)

С Гамлетом могильщик общается прозой.

В архетипическом смысле безумие — метафора смерти.

Офелия поет в безумии.

Могильщик поет в могиле.

Могила символизирует смерть на сцене.

И могила, и безумие — устойчивые метафоры смерти.

Проза Гамлета контрастирует не только с песней безумной Офелии, но и с белым стихом, которым говорят при датском дворе.

Но если на фоне белого стиха Клавдия и его окружения проза Гамлета в пьесе выглядит безумием, то на фоне поющей в безумии Офелии его проза — это речь нормального человека.

ПРОШЛОЕ И БУДУЩЕЕ

“Мышеловку” ставит Гамлет. Продолжение “Мышеловки” — сцену в покоях королевы — Шекспир.

Общее содержание этих “спектаклей внутри спектакля”: убийство короля его племянником и измена королевы.

“Мышеловка” обрывается на убийстве. Сцена в покоях королевы, как мы уже отмечали, событийно начинается тоже с убийства.

Но если в спектакле Гамлета убийство совершается на сцене, то в спектакле Шекспира — в жизни. Самим Гамлетом.

Продолжая прерванный спектакль Гамлета, Шекспир меняет смысл “Мышеловки”, которая из

театрального зеркала, отражающего прошлое персонажей, превращается в зеркало, показывающее их будущее.

Герои обретают “двойное отражение”.

Сцена диалога между Актером-королем и Актером-королевой в “Мышеловке” отражала *прошлое* Гертруды: измену мужу с его убийцей. Но эта же сцена отражает и *будущее* Гертруды — ее измену новому мужу — Клавдию, которого она фактически “предает” его будущему убийце — Гамлету.

Изменение отношения Гертруды к Гамлету подчеркнуто стилистически. Сначала она обращается к сыну на “Вы” (you): “Вы позабыли, кто я?”, а позже, после убийства Полония, переходит на “ты” (thou): “О боже, что ты сделал?”⁴².

Таким образом, сцена убийства короля в “Мышеловке” приобретает новый смысл. Эта сцена — уже не только отражение прошлого преступления Клавдия (убийство старого Гамлета), но и, как мы уже отмечали, предвестие его будущего наказания — мести племянника за убийство отца.

⁴² Форма личного местоимения 2-го лица единственного числа не употребляется в современном разговорном английском языке. В русской литературе прием драматически значимого перехода с “Вы” на “Ты” встречается у Пушкина — в письме Татьяны к Онегину, в “Повестях Белкина”, в “Маленьких трагедиях” и в целом ряде его стихов.

По этому “сценарию” (месть за убийство отца) и будут разворачиваться все основные события трагедии:

- месть Гамлета Клавдию;
- месть Лаэрта Гамлету;
- символическое отмщение молодого Фортинбраса старому Гамлету (именно молодой Фортинбрас занимает датский престол после гибели Гамлета).

Итак, “Мышеловка” Гамлета показывает всем персонажам их будущее. Или, говоря иначе, театр Гамлета — это зеркало, в котором другие персонажи видят свое *будущее* отражение.

В этом зеркале свое отражение — мстителя и убийцы — “находит” и сам Гамлет — автор и главное действующее лицо собственной пьесы. Он-то и оказывается самой трагической фигурой в театральном зеркале Шекспира.

Пантомима — диалог — монолог

Выше уже отмечалось, что “Мышеловка” Гамлета состоит из трех частей, разыгранных в трех разных театральных формах: пантомимы, диалога и монолога.

Но и трагедия Шекспира “Гамлет” в той же последовательности использует пантомиму, диалог и монолог.

Первое событие пьесы — явление Призрака — немое действие — пантомима.

Дальнейшее действие трагедии — символический диалог-борьба между Гамлетом и Клавдием.

Пьеса заканчивается монологом Фортинбраса: “Пусть Гамлета поднимут на помост...” (V, 2).

Эта общая композиция “жанров” в “Гамлете” и “Мышеловке” — пантомима, диалог и монолог — повторяется в других сценах трагедии: в покоях Гертруды и в сцене поединка Гамлета с Лаэртом.

Появление Призрака в покоях королевы — тоже пантомима. Призрак сначала молчит, и о его появлении мы узнаем из вопроса Гамлета: “Чего ты хочешь, блаженный образ?” После диалога с матерью следует монолог Гамлета: “Готовят письма; два моих собрата...” (III, 4).

Поединок между Гамлетом и Лаэртом начинается с пантомимического действия — фехтования. Потом следует диалог — обмен репликами между противниками. Сцена заканчивается монологом умирающего Гамлета:

Я умираю;

Могучий яд затмил мой дух...

(V, 2)

ДВЕНАДЦАТЬ СХВАТОК

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:

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...

(V, 2)

Если Гамлет собирается написать “двенадцать или шестнадцать строк”, то Клавдий задумывает “двенадцать схваток” в дуэли между Гамлетом и Лаэртом.

Слова Озрика об условиях поединка считаются в шекспироведении одним из неразгаданных “темных мест”.

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 арденовском 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 шекспироведами в попытке объяснить это противоречие. Наконец, все свалили на бездарность Озрика, который, по мнению критиков, озвучивает “нелепые и вымученные мысли и не в состоянии нормально выразить себя”⁴³.

Если внимательно проследить за сценой поединка, то выясняется, что в словах “двенадцать против девяти” нет противоречия. Дело в том, что в

⁴³ The Arden Shakespeare. Hamlet / Ed. by Harold Jenkins. L., 1982 (переиздание — 2000).

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.

ВСЕ ПО СЦЕНАРИЮ

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:

Вино на стол поставьте. — Если Гамлет
 Наносит первый иль второй удар
 Или дает ответ при третьей схватке,
 Из всех бойниц велеть открыть огонь...
 (V, 2)

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:

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!”
 (V, 2)

Последняя строка имеет особый метафорический смысл: Гамлет заставляет короля выпить отравленное вино. Все по сценарию!

Прерывание спектакля Гамлета “Мышеловка” тоже предусмотрено сценарием, но уже сценарием Гамлета. Вспомним его слова при встрече с актерами:

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; для большинства это была икра; но это была — как я ее воспринял и другие, чье суждение в подобных делах погромче моего, — отличная пьеса, хорошо распределенная по сценам, построенная столь же просто, сколь и умело.

(II, 2)

Монолог никогда не игрался, а если это и было, то не больше одного раза.

Что бы это могло значить?

Только одно:

Монолог никогда не игрался — полностью, а в неполном виде все-таки игрался — но только 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.

Напомним двустушие Гамлета, которое он импровизирует по этому поводу после “удачно” прерванной “Мышеловки”:

Раз королю не нравятся спектакли,
 То, значит, он не любит их, не так ли?
 (III, 2)

Таким образом, слова Гамлета, обращенные к Первому актеру, оказываются “сценарием”, по которому играется “Мышеловка”.

ПРИТЧА В ЧИСЛАХ

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 “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 “отмстить” (venge) — в буквальном смысле — “взять реванш” — “нанести ответный удар”.

Это *событие* происходит после “двенадцати” часов и во время “четвертого” появления Призрака.

$$12 + 4 = 16$$

А что рассказывает Озрик про заклады перед дуэлью?

Мой принц, король поставил против него⁴⁴ в заклад шесть берберийских коней, взамен чего тот выставил, насколько я знаю, шесть французских рапир и кинжалов с их принадлежностями...

(V, 2)

⁴⁴ Речь идет о Лэрте.

$$6 + 6 = 12$$

Число предметов, выставленных в качестве заклада, — 12 — соответствует числу планируемых схваток.

Луциан успевает прочитать 6 строк сочиненного Гамлетом монолога. Король выставляет в заклад 6 лошадей.

Интересно, кстати, что Лаэрт выставляет в заклад не только шесть рапир и кинжалов, но и их принадлежности:

Озрик

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

ГАМЛЕТ

Что вы называете сбруями?

ГОРАЦИО

(тихо Гамлету)

Я так и знал, что вам еще придется заглянуть в примечания.

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...

(V, 2)

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.

Число 12 символически связано с Призраком.

Впервые он появляется вскоре после полуночи, когда Бернардо говорит: “Двенадцать бьет...”

Второе появление Призрака на сцене тоже происходит после полуночи:

ГАМЛЕТ
Который час?

ГОРАЦИО
Должно быть, скоро полночь.

МАРЦЕЛЛ
Уже пробило.

(I, 1)

В оригинале: “Должно быть, скоро полночь” — “I think it lacks of twelve”, то есть “...не хватает до двенадцати”.

Марк Роуз в своей книге⁴⁵ о структуре пьес Шекспира заметил, что сегмент текста между первым появлением Призрака и его уходом состоит из 12 строк (от слов “Тсс. Замолчи; смотри, вот он опять!” и до реплики Марцелла: “Он оскорблен”).

А сегмент текста между словами Горацио во время второго появления Призрака “Когда владеешь звуком ты иль речью” и репликой “Он здесь” — составляет 16 строк.

Призрак появляется после полуночи и исчезает при крике петуха на рассвете. То есть по

⁴⁵ *Rose Mark. Shakespearean Design. Harvard University Press, 1972.*

астрономическому (а не театральному) времени, Призрак бродит по сцене между полночью и рассветом — несколько часов.

Неоднократно предпринимались попытки вычислить, в каком именно месяце года является Призрак⁴⁶. 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:

Вы знаете, он иногда часами
Гуляет здесь по галерее...
(II, 2)

В оригинале:

You know, sometimes he walks four hours together.

“Four hours”, то есть “четыре часа”, а не “часами”, как в русском переводе. Большинство комментаторов, в том числе сэр Эдмунд Чемберс⁴⁷,

⁴⁶ *Sohmer S.* Certain speculations on Hamlet, the Calendar and Martin Luther. *Early Modern Literary Studies*, 1996.

⁴⁷ *The Warwick Shakespeare. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark / Ed. by Sir Edmund K. Chambers. Blackie & Son Limited.*

склонны полагать, что Шекспир имел в виду не “four hours”, а “for hours”, то есть “часами”, “несколько часов”, однако числительное “четыре” присутствует во всех текстах “Гамлета”, включая и прижизненные издания. 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 Матфея 16 притч.

16 строк дописанного Гамлетом монолога — театральная притча об убийстве.

ТРОЙКА, ДЕВЯТКА, ШУТ

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. «С момента появления призрака Гамлет отказывается от себя, чтобы „творить волю пославшего его“» (Б. Л. Пастернак)⁴⁸.

Число 30 в трагедии тоже символично.

Гамлет спрашивает могильщика:

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?

⁴⁸ Цитируется по изданию: *Выготский Л.С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1968.

Первый могильщик

А вы сами сказать не можете? Это всякий дурак может сказать: это было в тот самый день, когда родился молодой Гамлет, тот, что сошел с ума и послан в Англию.

И далее:

Первый могильщик

...я здесь могильщиком с молодых годов, вот уже тридцать лет.

(V, 1)

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.

Возраст Гамлета совпадает с количеством лет, в течение которых были в браке Актер-король и Актер-королева, являющиеся театральными “отражениями” старого Гамлета и Гертруды:

АКТЕР-КОРОЛЬ

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

(III, 2)

Кроме игры с числом 30 здесь возникает игра и с числом 12. “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”:

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, — то он вам протянет лет восемь, а то и девять лет; кожевник, тот вам протянет девять лет.

(V, 1)

$$9 = 3 \times 3$$

Тема “мертвого тела”, “покойника” связана с числом девять.

В трагедии 9 покойников: Призрак, Гамлет, Клавдий, Полоний, Лаэрт, Офелия, Гертруда, Розенкранц и Гильденстерн.

Первый могильщик

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

(V, 1)

В оригинале: “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? Кому-то это может показаться “притянутым за уши”, но, так или иначе, а в трагедии у Гамлета именно семь (!) монологов.

К тому же отметим (sic!) — в “первом кварто” могильщик говорит, что череп Йорика пролежал в земле “дюжину лет”. Становится понятным, что Шекспир сознательно связывал “дюжину”, то есть число “двенадцать”, как с темой “смерти”, так и с темой “монолога”, дописанного Гамлетом, который оказывается скрытой метафорой смерти Клавдия.

ВАЛЕНТИНОВ ДЕНЬ

Сравнивая притворное безумие Гамлета с настоящим сумасшествием Офелии, мы противопоставляли прозу Гамлета и песни Офелии. Параллелизм “двух безумий” отражен и в числовой символической.

Гамлет сочиняет “двенадцать или шестнадцать строк” для спектакля.

Вот первая песня, которую поет обезумевшая Офелия:

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

Как видим, она состоит из трех рифмованных четверостиший, то есть из 12 строк.

А вот вторая песня Офелии:

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

- Не деву отпускал. (8)
 „Клянусь Христом, святым крестом, (9)
 Позор и срам, беда! (10)
 У всех мужчин конец один; (11)
 Иль нет у них стыда? (12)
 Ведь ты меня, пока не смял, (13)
 Хотел женой назвать!“ (14)
 И было б так, срази нас враг, (15)
 Не ляг ты ко мне в кровать”. (16)
 (IV, 5)

Она состоит из 16 строк!

12 строк в монологе Гамлета перед разговором с матерью: “Теперь как раз тот колдовской час ночи...”, который, как и сонеты Шекспира, заканчивается рифмованным двустишием:

Хоть на словах я причиню ей боль,
 Дать скрепу им, о сердце, не дозволю!
 (III, 2)

В покоях королевы на вопрос Гертруды: “Но что я сделала?..” — Гамлет произносит обвинительную речь:

- Такое дело, (1)
 Которое пятнает лик стыда, (2)
 Зовет невинность лгуньей, на челе (3)
 Святой любви сменяет розу язвой; (4)
 Преображает брачные обеты (5)
 В посулы игрока; такое дело, (6)

Которое из плоти договоров	(7)
Изъемлет душу, веру превращает	(8)
В смешенье слов; лицо небес горит;	(9)
И эта крепь и плотная громада	(10)
С унылым взором, как перед Судом,	(11)
Скорбит о нем.	(12)
(III, 4)	

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”:

Готовят письма; два моих собрата,	(1)
Которым я, как двум гадюкам, верю,	(2)
Везут приказ; они должны расчистить	(3)
Дорогу к западне. Ну что ж, пускай;	(4)
В том и забава, чтобы землекопа	(5)
Взорвать его же миной; плохо будет,	(6)
Коль я не вруюсь глубже их аршином,	(7)
Чтоб их пустить к луне; есть прелесть в том,	(8)
Когда две хитрости столкнутся лбом!	(9)
Вот кто теперь ускорит наши сборы;	(10)
Я оттащу подальше потроха. —	(11)
Мать, доброй ночи. Да, вельможа этот	(12)
Теперь спокоен, важен, молчалив,	(13)
А был болтливый плут, пока был жив. —	(14)
Ну, сударь мой, чтоб развязаться с вами... —	(15)
Покойной ночи, мать.	(16)
(III, 4)	

В этом отрывке формально 16 строк, но “театрализованный” текст, который заканчивается рифмованным двустишием:

Теперь спокоен, важен, молчалив,
А тот болтливый плут, пока был жив...

— состоит из 14 строк. Стихотворные “речи” Гамлета вообще напоминают сонеты.

Рассказ Призрака Гамлету начинается со слов: “Я дух, я твой отец...” (I, 5).

Призрак произносит неполные 14 строк:

Я дух, я твой отец,	(1)
Приговоренный по ночам скитаться,	(2)
А днем томиться посреди огня,	(3)
Пока грехи моей земной природы	(4)
Не выжгутся дотла. Когда б не тайна	(5)
Моей темницы, я бы мог поведать	(6)
Такую повесть, что малейший звук	(7)
Тебе бы душу взрыл, кровь обдал стужей,	(8)
Глаза, как звезды, вырвал из орбит,	(9)
Разъял твои заплетшиеся кудри	(10)
И каждый волос водрузил стоймя,	(11)
Как иглы на взъяренном дикобразе;	(12)
Но вечное должно быть недоступно	(13)
Плотским ушам. О, слушай, слушай, слушай!	(14)
Коль ты отца когда-нибудь любил...	(15)

На пятнадцатой строке (“Коль ты отца когда-нибудь любил...”) его прерывает Гамлет: “О Боже!”

Призрак “договаривает” текст: “Отмсти за гнусное его убийство” (I, 5).

Всего в первом сегменте текста Призрака 16 строк.

Примечательно, что в песне, которую исполняет могильщик, в мифологическом смысле “дублер” призрака, покойника или сумасшедшего (от строк “В дни молодой любви, любви” до строк “Чтоб гостю был ночлег”) — три четверостишия (три куплета), то есть 12 строк, и двестишие (две последние строки 3-го куплета повторяются еще раз) — всего 14 строк. Иначе говоря, перед нами не что иное, как шутовская пародия на форму сонета.

В конце сцены с могильщиками Гамлет произносит еще четыре рифмованные строки:

Державный Цезарь, обращенный в тлен, (1)
 Пошел, быть может, на обмазку стен. (2)
 Персть, целый мир страшившая вокруг, (3)
 Платает щели против зимних выюг! (4)
 (V, 1)

Таким образом, три куплета песни могильщика и финальное четверостишие Гамлета составляют вместе 16 строк.

Описанную выше символическую игру Шекспира с числами и с сегментами текста в 12 и 16 строк, которые “окольцовывают” важнейшие сцены в

трагедии, можно представить в виде следующей схемы:

ПРИЗРАК (Акт I, Сцена 1)	
Первое появление	Второе появление
12 строк	16 строк

ПРИЗРАК (Акт I, Сцена 5)	
1-й монолог	2-й монолог
12 строк	16 строк

МОНОЛОГ ЭНЕЯ (Акт II, Сцена 2)	
Гамлет	Первый актер
12 строк (прерывается на 13-й строке)	16 строк (прерван перед 16-й строкой)

СЦЕНА В ПОКОЯХ КОРОЛЕВЫ (Акт III, Сцена 4)	
1-й монолог	2-й монолог
12 строк	16 строк

ПЕСНИ ОФЕЛИИ (Акт IV, Сцена 5)	
1-я песня	2-я песня
12 строк	16 строк

ПЕСНИ МОГИЛЬЩИКА
$12 + 2 = 14$
(Песня в 12 строк плюс 2 строки повторяются, как рефрен)
А Гамлет дочитывает в этой сцене еще 4 рифмованные строки, т. е. всего (не считая рефрена) 16 строк

Юный друг

Сонеты Шекспира состоят из четырнадцати строк. Трех четверостиший (двенадцать строк) с перекрестной рифмой

abab

cdcd

efef

и зарифмованного двустишия 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.

Критики заметили, что сонеты до 126-го обращены к молодому человеку, “юному другу” поэта, а последующие посвящены женщине — Смуглой Леди.

Первая часть монолога Гамлета повествует о мужчине — о сопернике-убийце. Монолог прерывается, “ломается” в том месте, где речь должна пойти о женщине, “Гонзаговой жене”.

Сюжет сонетов и сюжет “Гамлета” сходны по структуре.

В сонете сюжет строится на отношениях между четырьмя персонажами:

АВТОР

Поэт-Соперник

Юный Друг

Смуглая Леди.

После того как юный друг влюбляется в Смуглую Леди, между ним и автором происходит разрыв.

В отличие от Оскара Уайльда, усмотревшего в сонетах, обращенных к “юному другу”, гомосексуализм Шекспира, некоторые исследователи полагают, что прообразом “юного друга” был сын драматурга — Гамнет Шекспир, умерший в отрочестве на двенадцатом году жизни.

Гамлет и Гамнет — варианты одно и того же имени.

Не известно, был ли Гамлет театральной “реинкарнацией” Гамнета, но если вспомнить, что Шекспир, по преданию, играл в пьесе Призрака, то есть отца Гамлета, то невольно возникает мысль о связи между личной трагедией Шекспира и трагедией “Гамлет”.

ОТСТУПЛЕНИЕ ТРЕТЬЕ

Моцарт и Сальери

Скрытая игра с числами есть не только у Шекспира, но и у Пушкина, который, по его собственному признанию, считал великого барда “отцом нашим” и многому учился у него. Как и Шекспир, Пушкин придумывал “дьявольские” загадки, построенные на глубоко зашифрованной числовой символике.

Пушкинский Сальери говорит:

Вот яд, последний дар моей Изоры.
Осьмнадцать лет ношу его с собою...

Эти “осьмнадцать” (18) вскоре отзовутся в монологе Моцарта:

МОЦАРТ

Недели три тому пришел я поздно
Домой. Сказали мне, что заходил
За мною кто-то. Отчего — не знаю.
Всю ночь я думал: кто бы это был?
И что ему во мне? Назавтра тот же
Зашел и не застал опять меня.
На третий день играл я на полу
С моим мальчишкой. Кликнули меня;
Я вышел. Человек, одетый в черном,
Учтиво поклонившись, заказал
Мне Requiem и скрылся. Сел я тотчас
И стал писать ...

“Недели три тому” — это 21 день⁴⁹. “На третий день”, то есть 3 дня спустя — а значит, 18 дней назад — “черный человек” заказал реквием.

Получается, что Моцарт 18 дней пишет, “носит в себе” реквием, музыкальное произведение о смерти.

⁴⁹ Отметим также, что “21” — это “зеркальное” отражение “12”, т.е. “дюжина” с переставленными цифрами.

Реквием — метафора смерти.

Сальери “осьмнадцать” (18) лет носит с собой яд Изоры, настоящую смерть.

Сальери отравляет Моцарта ядом.

Моцарт исполняет Сальери реквием — заупокойную обедню.

Напрашивается параллель с “Гамлетом”.

Гамлет пишет монолог в “двенадцать или шестнадцать строк”.

Клавдий задумывает поединок в “двенадцать схваток”.

Монолог Гамлета — об убийстве — это произведение о “смерти”. Театральный яд, которым он “отравляет” слух Клавдия.

Поединок, задуманный королем (отравленный клинок Лаэрта), — убийство Гамлета с помощью настоящего яда.

Клавдий вливает яд в ухо королю.

Гамлет “вливает” яд монолога в ухо Клавдию.

В трагедии Шекспира соперники — Гамлет и Клавдий — “драматурги”.

В маленькой трагедии Пушкина соперники — Моцарт и Сальери — композиторы.

Ухо, ОТРАВЛЕННОЕ МОНОЛОГОМ

Действие трагедии разворачивается в двух планах — сюжетном и метафорическом.

Тему яда, который Клавдий вливает в ухо спящему королю, Шекспир обращает в метафору, когда Гамлет “отравляет” ухо Клавдия своим монологом.

В неявном виде тема “отравленного ядом уха” возникает в самых первых словах Призрака при его встрече с Гамлетом:

Идет молва, что я, уснув в саду,
Ужален был змеей; так ухо Дании
Поддельной басней о моей кончине
Обмануто...
(I, 5)

“Ухо Дании” было “отравлено” ложью.

Образ уха, отравленного “молвой”, монологом (“speech”), возникает и в словах Клавдия о Лаэрте, который:

Живет сомненьем, кутается в тучи,
А шептуны ему смущают слух
Тлетворною молвой про смерть отца;
И, так как нет предмета, подозренье
Начнет на нас же возлагать вину
Из уст в уста...
(IV, 5)

“Смушают слух тлетворною молвой” в английском — “infect his ear with pestilent speeches”, то есть “отравляют его ухо ядовитыми речами” или “монологам”⁵⁰.

Полоний — “ухо” Клавдия, когда он прячется за портьерой и подслушивает разговор Гамлета с матерью.

“Дозвольте мне прислушаться”, — говорит Полоний Клавдию (III, 1).

В оригинале это место: “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, в покоях королевы Гамлет, убивая Полония, в метафорическом смысле “прокалывает ухо” Клавдия, а “дописанным монологом” — пронзает и уши Гертруды: “Ты уши мне кинжалами пронзаешь...” (III, 4).

О способности монолога “рассечь уши” говорит сам Гамлет во время репетиции с актером: “...и раздирает уши партеру...” (в оригинале: “...split the ears”, то есть “рассечь уши”).

Слова из монолога Энея: “Пленяет Пирров слух” — означают дословно “Берет в плен ухо Пирра”.

⁵⁰ Ср. pestilent plant — ядовитое растение.

Метафорическая пара “ухо” — “монолог” встречается и в словах Гамлета: “...хитрая речь спит в глупом ухе”.

Сказанное на ухо слово может заставить онеметь — в письме Гамлета, адресованном Горацио, говорится: “Мне надо сказать тебе на ухо слова, от которых ты онемеешь...” (IV, 6).

Интересно прислушаться к тому, как Клавдий убеждает Лаэрта в своей непричастности к убийству Полония:

Ты должен в сердце взять меня как друга,
 Затем что сам разумным ухом слышал,
 Как тот, кем умерщвлен был твой отец,
 Грозил и мне.
 (IV, 7)

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 мезтью Гамлета.

В финале трагедии английский посол (не знающий, что Гамлет “переписал” приказ Клавдия) прибывает в Данию, чтобы сообщить королю о казни Розенкранца и Гильденстерна:

И английские вести опоздали;
 Бесчувствен слух того, кто должен был
 Услышать, что приказ его исполнен...
 (V, 2)

В оригинале вместо “бесчувствен слух” говорится “the ears are senseless”, то есть буквально “уши бесчувственны”.

Уши Клавдия “бесчувственны”, то есть мертвы. Смерть заколотого рапирой Клавдия Шекспир передает метафорой “бесчувственного уха”.

ВСЕ — ДВОЙНОЕ

Почему Клавдий выбирает яд тайным оружием для убийства Гамлета?

Он пускает в ход настоящий яд в ответ на “театральный” яд Гамлета — яд монолога. Гамлет тоже вливает яд в ухо Клавдия — но в переносном смысле.

В сцене дуэли между Гамлетом и Лаэртом гибнут все главные персонажи.

При этом все убийства “удваиваются”.

Гамлет убит “двойным” оружием — клинком и ядом.

Уже как бы “мертвый” Гамлет (у него нет “и получаса жизни”) убивает Клавдия — тоже “двойным” оружием”: сначала поражает его ядовитым клинком (“...ступай, отравленная сталь, по

назначенью...”), а потом заставляет выпить его собственный яд: “Пей свой напиток!”

Две ошибки Гамлета — ошибочное убийство Полония (чужого отца) и ошибочное убийство Лаэрта (его сына) делают его двойным двойником Клавдия — убийцы Гамлета-отца и Гамлета-сына.

Двойная вина — убийство Отца и Сына — заслуживает и двойного наказания.

КЛУБ САМОУБИЙЦ

Умиравший Гамлет просит Горацио:

...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.

ГАМЛЕТ

Если ты мужчина,
Дай кубок мне; оставь; дай, я хочу.
(V, 2)

В оригинале: “I’ll have’t”. 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.

Гамлет не дает Горацио умереть, и сам допивает оставшееся в кубке отравленное вино.

Иначе говоря, смерть Гамлета в метафорическом смысле можно трактовать двояко: и как убийство его Лаэртом, и как самоубийство. Как то, что он не хочет умереть, будучи убитым другими, и убивает себя сам⁵¹.

Получается, что Шекспир дает ответ на гамлетовский вопрос “Быть или не быть”.

Горацио — быть.

Гамлету — не быть.

Впервые тема самоубийства возникает уже в первом монологе Гамлета:

Иль если бы предвечный не уставил
Запрет самоубийству!
(I, 2)

⁵¹ Эту сцену обычно ставили так, что Гамлет просто умирал с кубком в руках, отобрав его у Горацио. Мысль о самоубийстве принца даже не приходила в голову многочисленным постановщикам трагедии.

Затем эта тема находит продолжение в монологе “Быть или не быть”:

Когда б он сам мог дать себе расчет
Простым кинжалом...
(III, 1)

В трагедии три самоубийцы: Гамлет, Офелия, Гертруда.

Гертруда совершает непреднамеренное, но 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 отравленным клинком.

Офелия кончает жизнь самоубийством после того, как она была отравлена “ядом скорби” по погибшему отцу и сошла с ума. Клавдий говорит о сумасшествии Офелии:

Вот яд глубокой скорби; смерть отца —
Его источник.
(IV, 5)

Тема самоубийства скрыто присутствует и в образе Гекубы, которая тоже сходит с ума и кончает с собой, бросаясь в море.

Все главные персонажи пьесы гибнут от яда: старый Гамлет, Клавдий, Лаэрт, Офелия (от *яда скорби*), Гертруда и Гамлет.

Троих из них ядом убивает Клавдий: старого Гамлета, принца и — непреднамеренно — Гертруду: она пьет 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 настоящим оружием — рапирой.

Рапирой он пронзает:

Полония;

Клавдия;

Лаэрта.

У Гамлета, как у Клавдия и Лаэрта, — “оружие двойное”.

Пролог

Гамлет не только драматург и постановщик спектакля, но и зритель.

И 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 взрывается на комментариях Гамлета к монологу Луциана, то сам Гамлет реагирует на тот эпизод, который назван Прологом.

Его поражает краткость пролога, который актер исполняет после пантомимы:

“Пред нашим представлением (tragedy)
Мы просим со смирением (clemency)
Нас подарить терпением (patiently)”.
(III, 2)

“Что это: пролог или стихи для перстня?” — удивляется Гамлет.

Пролог настолько краток, что кажется, будто в нем вообще нет никакого содержания, кроме традиционного приглашения посмотреть пьесу.

Но уж такова поэтика Шекспира, что все бессмыслицы у него, как и “безумие” его главного героя Гамлета, по меткому замечанию Полония, имеют — в буквальном переводе с английского — свой “метод” (method).

О чем говорит Пролог?

О судьбе Гамлета.

Пролог и есть то зеркало, в котором, если внимательно взглядеться, можно увидеть отражение трагической судьбы самого Гамлета.

Для этого пролог, подобно акростиху, нужно прочитать “по вертикали”. Однако, в отличие от акростиха, следует мысленно соединить не первые буквы строк, а их троекратно зарифмованные окончания: *трагедия, милосердие, терпение*.

Таков трагически краткий путь Гамлета в пьесе Шекспира. В прологе символически зашифрованы все переломные моменты жизни Гамлета.

Трагедия — встреча с Призраком и известие об убийстве отца.

Милосердие — к матери.

Терпение — к невзгодам, посланным судьбой.

Пролог — скрытая формула трагической судьбы героя.

Но вся трагедия Шекспира — лишь пролог к той трагедии, которую пишет сама Жизнь.

“Дальнейшее — молчание”.

Трагедия Гамлета оказывается прологом к спектаклю, который после его смерти разыграют зрители.

Среди них — Горацио, молодой Фортинбрас и то новое поколение, которое он олицетворяет.

Трагедия о Гамлете обрывается. Продолжение ее — в конце трагедии, когда Горацио собирается поведать:

... 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.

(V, 2)

Фортинбрас собирает зрителей и слушателей:

Поспешим услышать
И созовем знатнейших на собрание.

(V, 2)

В оригинале “собрание” — “audience”, то есть зрители в театре.

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

Вся трагедия — *пролог* к новому спектаклю.

Излагая его краткое содержание, Горацио, по существу, дает экспозицию трагедии — но не в начале, а в конце.

Для Шекспира трагедия Гамлета — пролог к исторической драме Нового времени.

FINITA LA COMMEDIA

Финал всей трагедии по своей структуре повторяет финал “Мышеловки”. В финале “Мышеловки” дважды обрывается монолог — сначала Гамлет прерывает Луциана, то есть написанный им самим монолог, а потом Клавдий прерывает монолог Гамлета в его собственном исполнении. В финале трагедии дважды “обрывается” жизнь Гамлета. Сначала его жизнь обрывает убийство, задуманное Клавдием и исполненное Лаэртом, а потом самоубийство, когда он сам обрывает свою жизнь, по собственной воле выпивая чашу с ядом.

Финал трагедии возвращает нас к ее началу. Как и Призрак, Гамлет оказывается в трагической пустоте между бытием и небытием и становится свидетелем собственной смерти, когда приходится болтаться не только, как говорит Гамлет, “между небом и землей”, но между жизнью и смертью.



Часть 2

КОГДА ДВЕ ХИТРОСТИ СТОЛКНУТСЯ ЛБОМ

Не рой другому яму

Русская народная мудрость

Магическая театральность “Гамлета” — одна из главных загадок этой великой трагедии.

Природа действенности в пьесах Шекспира — не в “малом круге” “предлагаемых обстоятельств” персонажа, а в “большом круге” воображаемых, “предполагаемых обстоятельств” его фантазии, когда персонаж начинает выступать в роли актера, режиссера, драматурга и зрителя по отношению к спектаклю, который разыгрывается внутри спектакля. Предметом художественного изображения

у Шекспира становятся не сами по себе действия персонажей, а действенная активность их театральной творческой фантазии. К этому Шекспировскому пониманию природы актерской игры пришел в конце концов и К. С. Станиславский: “Актер должен уметь и любить мечтать. Это одна из самых важных творческих способностей. Вне воображения не может быть творчества”⁵².

Многое в этой загадочной трагедии становится яснее и понятнее, если прочитать пьесу как притчу о театре.

“Каждый главный персонаж в трагедии является в некотором смысле актером, а каждый большой эпизод — игра”, — пишет шекспировед Мейнард Мэк⁵³.

Другой исследователь, Леонел Абель, идет еще дальше: “Почти каждый значимый персонаж действует в тот или иной момент как драматург, стремящийся навязать свой драматический замысел другому персонажу”⁵⁴.

В работе “Театр как метафора” говорится: “Внешнее действие „Гамлета“ разворачивается в виде

⁵² Станиславский К. С. Работа актера над ролью. Материалы к книге // Станиславский К. С. Собрание сочинений. М.: Искусство, 1991.

⁵³ Mack M. The World of Hamlet // Yale Review, 1952, XVI.

⁵⁴ Abel L. Metatheatre. New York, 1963.

последовательности столкновений между персонажами, театральных сцен, поставленных самими персонажами пьесы, которые играют 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”⁵⁵.

С этой точки зрения, Гамлет и Клавдий предстают перед нами не просто как соперники, ведущие друг с другом нравственную и политическую борьбу, а как два драматурга и режиссера с разными взглядами на театр.

“Спектаклю в спектакле”, созданному одним из драматургов-режиссеров, мы находим ответное театральное построение у другого драматурга-режиссера.

Само действие в этом смысле напоминает шахматную игру.

Гамлет и Клавдий ставят друг для друга спектакли.

Каждый такой спектакль — театральная “мышеловка” с целью заманить и поймать в нее противника.

⁵⁵ *Wendy Coppage Sanford. Theatre as Metaphor in Hamlet.* Harvard University Press, 1967.

Кроме Гамлета и Клавдия, роли драматургов-режиссеров играют Полоний и Призрак.

Своим рассказом (“Змей, поразивший твоего отца, надел его венец” — I, 5) Призрак раскрывает Гамлету причину смерти отца. Но поначалу Гамлет не вполне уверен в истинности слов Призрака:

... 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...
 (II, 2)

Опорой Гамлета становится театр.

ОТЕЦ ТРАГЕДИИ

Призрак, персонаж мистического театра, предлагает Гамлету роль мстящего сына: “Отмсти за гнусное его убийство” (I, 5).

Призрак — не только тень отца Гамлета. В метафорическом смысле он — отец трагедии, ее автор-демиург.

Призрак — фигура, символизирующая загадку бытия и небытия, посредник между двумя мирами: Жизнью и Смертью.

Гамлет пытается разгадать загадку Призрака. Он ищет ответ на вопрос, поставленный в начале трагедии дозорным Бернардо: “Кто здесь?”

Кто Призрак? Дух отца или дьявол?

Гамлет ставит “Мышеловку” не только с целью разоблачить короля, но и для того, чтобы узнать правду о Призраке.

“Мышеловка” — “Mousetrap” или “ловушка” — “trap” — не только название “спектакля в спектакле”, который ставит Гамлет. “Trap” — это и технологический элемент в елизаветинском театре, сценическая машина — нечто вроде люка на сцене, из которого с помощью подъемной площадки появлялся Призрак. “Trap” воспринималась зрителями того времени как сценическая метафора смерти.

Именно в этой “ловушке” — “trap”, изображающей могилу, происходили разговор двух могильщиков и первая схватка Гамлета с Лаэртом. В ней же хоронили Офелию.

С другой стороны, “мышеловка” или “ловушка” — одна из главных тем трагедии, связанная с образом “игры в игре”. Персонаж, попадающий в “мышеловку”, всегда погибает.

“Мышеловка” — шекспировская метафора смерти.

В нее по очереди попадают все постановщики “спектаклей в спектакле”: сам Гамлет, Клавдий и его

помощники Полоний, Лаэрт, Розенкранц и Гильденстерн.

КРЫСА В МЫШЕЛОВКЕ

В ответ на “Мышеловку” Гамлета король ставит свой спектакль, который условно можно разделить на три “акта”.

В первом “акте” Клавдий привлекает Полония в качестве режиссера и актера.

В молодости Полоний играл в университетском театре. На студенческой сцене его в роли Цезаря убивал Брут. В жизни Полония убивает Гамлет. Полоний оказывается жертвой своей интриги — “крысой”, попавшей в собственную “мышеловку”.

Сыгранная на сцене смерть Цезаря оказывается предвестием его собственной смерти. Роль, сыгранная в театре, становится “сценарием” жизни.

Итак, Клавдий задумывает спектакль с целью “дознаться” о причинах странного поведения Гамлета. На вопрос короля: “Как же нам дознаться?” (II, 2) — Полоний предлагает сценарий, в котором главная роль отводится Офелии:

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

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.
 (II, 2)

Полоний как режиссер репетирует с дочерью:

Ты здесь гуляй, Офелия...
 Читай по этой книге,
 Дабы таким занятьем прикрасить
 Уединенье. В этом все мы грешны —
 Доказано, что набожным лицом
 И постным видом мы и черта можем
 Обсахарить.
 (III, 1)

Характерны эти “гуляй”, “читай”. Полоний сочиняет сценарий пантомимы, которую Офелия должна сыграть для Гамлета, и отечески наставляет дочь-актрису, как с “набожным лицом” и “постным видом” скрыть ложь под видом правды и выдать театр лжи за правду жизни.

Ложь в обличье правды — театральное кредо Клавдия и Полония.

Себе и королю Полоний отводит роль незримых зрителей, “видящих невидимое”, подсматривающих и подслушивающих разговор Гамлета с Офелией “из-за кулис”.

В сцене разговора Полония с Гамлетом (II, 2), где принц выступает в роли сумасшедшего и, называя собеседника “торговцем рыбой”, как бы не узнает его, сталкиваются “два спектакля в спектакле”, один из которых Полоний ставит для Гамлета, а другой — Гамлет для Полония.

Гамлет разгадывает театральный замысел соперника-режиссера и заставляет его поверить в свое безумие.

И Полоний невольно начинает играть роль в пьесе Гамлета. Играть по сценарию принца, в соответствии с которым он должен убедить Клавдия и Гертруду, что причина его “безумия” — несчастная любовь к Офелии.

Сам Полоний убежден, что контролирует ситуацию. Ему кажется, что Гамлет и вправду обезумел от любви.

Офелии также не удастся скрыть от Гамлета замысел спектакля-ловушки. Он и ее заставляет поверить в реальность своего сумасшествия. “О, что за гордый ум сражен!” (III, 2) — восклицает Офелия.

Офелия видит только видимость — игру Гамлета.

Первый акт “спектакля в спектакле”, поставленного Клавдием против Гамлета, (начавшийся при участии Полония и Офелии) заканчивается в комнате Гертруды. При этом

Полоний не только играет роль режиссера, но и сам 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:

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...
 (III, 3)

В буквальном переводе последние строки выглядят так: “желательно, чтоб больше зрителей (some more audience), не только мать... слышали его монолог (speech)”.

Главную роль в этом “спектакле в спектакле” Полоний-режиссер предлагает актрисе Гертруде. Местом действия Полоний выбирает ее королевские апартаменты, “кабинет” — “the closet”, чему в театре соответствует “грим-уборная”: там актеры переодеваются, и она “скрыта” от глаз публики.

“Ковер”, за которым намерен спрятаться Полоний, чтобы подслушать разговор Гертруды с

Гамлетом, — назван в тексте “the arras”. В театре Шекспира это слово означало специальный занавес, кулису, отделявшую часть сцены.

Таким образом, свои закулисные театральные игры Полоний в буквальном смысле ведет в закулисной грим-уборной, прячась за занавеской кулис.

И говорит Полоний с Гертрудой так, как говорит с актрисой режиссер, дающий ей свои наставления.

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.
(III, 4)

Однако королева выходит за рамки роли, предписанной ей сценарием Полония. Гертруду, как и Клавдия в сцене “Мышеловки”, пугает “зеркало”, в котором Гамлет собирается показать матери ее истинное лицо:

...вы отсюда не уйдете,
Пока я в зеркале не покажу вам
Все сокровеннейшее, что в вас есть.
(III, 4)

Гертруда боится увидеть в этом “зеркале” собственную смерть и, вскрикивая, прерывает спектакль:

Что хочешь ты? Меня убить ты хочешь?
 О, помогите!
 (III, 4)

Точно так же и Клавдий прервал “Мышеловку” Гамлета, увидев в зеркале театра изображение убийства короля его племянником, а значит — свою будущую смерть от руки племянника Гамлета.

Итак, Гертруда зовет на помощь. Полоний вслед за ней кричит: “Эй, люди! Помогите, помогите!”, тем самым выдает свое присутствие, и Гамлет со словами: “Что? Крыса? Ставлю золотой, — мертва!” — обнажает шпагу и пронзает прячущегося за ковром Полония, принимая его за короля.

Первый акт спектакля короля завершается фарсом. Вместо короля погибает “жалкий, суетливый шут” (III, 4).

Спектакль проваливается из-за импровизации актеров.

Импровизирует Гертруда. Импровизирует Гамлет.

Импровизация на сцене приводит к гибели Полония в жизни.

ЖЕНСКИЕ РОЛИ

В “мышеловку”, поставленную Полонием для Гамлета, попадает сам Полоний.

Сцена в комнате королевы “параллельна” другой сцене, в которой Офелия пытается выведать причину странного поведения Гамлета.

Эти сцены написаны в форме диалога.

В обеих в роли драматурга выступает Клавдий, а Полоний берет на себя роль “соавтора”, “режиссера”, и сам играет роль “незримого зрителя” — “соглядатая”.

Главные роли в обеих сценах исполняют героини трагедии.

Эти сцены “обратно симметричны” по содержанию.

Офелия, возлюбленная Гамлета, переходит на сторону Клавдия.

Гертруда, возлюбленная Клавдия, переходит на сторону Гамлета.

Прием, который использует король в своем театре, — “подглядывание”, “слежка” за принцем, своим приемным сыном.

Тот же прием использует и Полоний. Как драматург, он сочиняет сценарий слежки за своим собственным сыном — Лаэртом. А как режиссер — наставляет своего слугу Рейнальдо, которому — как актеру — предлагается роль шпиона-соглядатая:

Ты поступишь мудро,
 Рейнальдо, ежели до встречи с ним
 Поразунаешь, как себя ведет он.
 (II, 1)

Друзья — гадюки

Во втором акте спектакля Клавдия-драматурга в качестве актеров заняты бывшие друзья “дней молодости” Гамлета — Розенкранц и Гильденстерн.

Клавдий предлагает им следующий сценарий: *играя самих себя*, то есть близких друзей его молодости, они должны дознаться, в чем причина “преображения” или — в буквальном смысле — “превращения” (transformation⁵⁶) Гамлета:

... Вам уже известно
 Преображенье Гамлета: в нем точно
 И внутренний и внешний человек
 Не сходен с прежним. Что еще могло бы,
 Коли не смерть отца, его отторгнуть
 От разуменья самого себя,
 Не ведаю. Я вас прошу обоих,
 Затем что с юных лет вы с ним росли
 И близки с ним по юности и нраву,
 Остаться при дворе у нас в гостях
 На некоторый срок; своим общением

⁵⁶ Шекспир использует специальный театральный термин “трансформация”, означающий перевоплощение актера при исполнении роли до полной неузнаваемости.

Вовлечь его в забавы и разведать,
 Насколько вам позволит случай, нет ли
 Чего сокрытого, чем он подавлен
 И что, узнав, мы властны исцелить.
 (II, 2)

Гамлет угадывает замысел Клавдия, и ему
 удастся скрыть от Розенкранца и Гильденстерна свою
 тайну, о чем последний и сообщает королю:

Расспрашивать себя он не дает
 И с хитростью безумства ускользает,
 Чуть мы хотим склонить его к признанью
 О нем самом.
 (III, 1)

Представление “Мышеловки” убеждает
 Клавдия, что Гамлету известно о его преступлении.
 Король принимает решение покончить с принцем и
 отправить его в Англию в сопровождении
 Розенкранца и Гильденстерна, которым он доверяет
 “послание” (commission) с приказом казнить принца.

Клавдий

Не люб он мне, да и нельзя давать
 Простор безумству. Будьте же готовы;
 Я вас снабжу немедля полномочьем
 И в Англию отправится он с вами...
 (III, 3)

Театральный замысел Клавдия проваливается.

Гамлет, вместо того чтобы играть “предписанную” ему роль в пьесе короля, заново “переписывает” сценарий Клавдия — составляет текст “нового послания” (new commission) таким образом, что казнен будет уже не он, а другие “актеры” — Гильденстерн и Розенкранц.

Ловушка для Гамлета становится ловушкой для тех, кто ее подстроил.

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,
 Чтob их пустить к луне; есть прелесть в том,
 Когда две хитрости столкнутся лбом!
 (III, 4)

Гильденстерн и Розенкранц гибнут. Их казнят. Они сами попадают в мышеловку, поставленную для Гамлета.

“Переделка” Гамлетом “послания” Клавдия — это его “добавление” к пьесе короля. Принц вновь, как и в “Убийстве Гонзаго”, выступает в роли драматурга и сочинителя — он в буквальном смысле

“переписывает” текст готовой пьесы и создает свою собственную. С другим — прямо противоположным первоначальному — смыслом.

ГАМЛЕТ

Итак, кругом опутан негодяйством, —
 Мой ум не сочинил еще пролога,
 Как приступил к игре, — я сел, составил
 Другой приказ; переписал красиво...

Переписывая пьесу Клавдия, Гамлет думает о “прологе”. К “Убийству Гонзаго” он дописал монолог.

Дуэль — убийство

Последний, заключительный, акт спектакля Клавдия — сцена поединка между Гамлетом и Лаэртом. Роль “мстящего сына” играет Лаэрт. Согласно замыслу короля, Гамлет, убийца Полония, должен быть убит его сыном Лаэртом.

Клавдий

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..
 (IV, 7)

Король придумывает сцену с “кубком” — с отравленным питьем для Гамлета.

Цель Клавдия — под видом честного поединка скрыть истинный смысл спектакля: убийство Гамлета с помощью яда, которым смазана рапира Лаэрта.

Клавдий достигает цели — Гамлет гибнет, но и король падает жертвой собственной интриги.

“Спектакль” Клавдия, в котором Гамлету отведена роль “жертвы мстящего сына”, оказывается “сценарием” убийства Клавдия. Он сам становится жертвой мстящего сына.

Сюжет “спектакля”, поставленного одним персонажем пьесы для другого, оборачивается “сюжетом” его собственной жизни.

Повторяющаяся по ходу действия сюжетная схема — постановка “спектакля в спектакле” — “мышеловки” для соперника, то есть в переносном смысле — подготовка “смерти” другого персонажа, в жизни — приводит к смерти самого “постановщика”.

ТЕАТР ОДНОГО АКТЕРА

Действия Гамлета — наставление друзьям после встречи с Призраком, разыгрывание роли сумасшедшего, постановка “Мышеловки”, разговор с Гертрудой — направлены на обнаружение истины с помощью театра.

Театр Гамлета — театр Истины.

В действиях Клавдия — желание скрыть истину с помощью театральной лжи.

Театр Клавдия — театр Лжи.

Гамлет видит мир глазами драматурга, режиссера и актера.

Как драматург — создает пьесу, дописывает монолог.

Как режиссер — учит профессиональных актеров, репетирует пьесу.

Как актер — исполняет роли — “убийцы”, “мстителя”, “возлюбленного”, “хора”, “пилигрима”, “призрака”, “дуэлянта”, не говоря уже о роли сумасшедшего.

Гамлет — универсальный актер. Он способен сыграть кого угодно, любую роль, при случае — надеть любую маску.

Театр Гамлета — это театр одного актера.

ЧЕРЕПА — КУКЛЫ

Все, к чему прикасается Гамлет, обретает театральную сущность и метафорический смысл.

Могильщики выбрасывают черепа (V, 1). Гамлет тут же дает этим черепам “роли”: Каина — “того, что совершил первое убийство”; политика —

“человека, который готов был провести самого Господа Бога”; придворного — “который говорил: „Доброе утро, дражайший государь мой!“”; “законоведа” — “где теперь его крючки и каверзы, его казусы, его кляузы и тонкости?”; скупщика земель⁵⁷ — “со всякими закладными, обязательствами, купчими”.

Гамлет “репетирует” воображаемую сцену с черепом бедного Йорика: “Ступай теперь в комнату к какой-нибудь даме и скажи ей, что, хотя бы она накрасилась на целый дюйм, она все равно кончит таким лицом; посмеши ее этим”.

Гамлет с черепами — это кукловод с куклами. Череп на сцене эквивалентен кукле, как и отрубленные головы в шекспировских хрониках.

Черепа-куклы “под управлением” режиссера Гамлета играют те же роли, что и персонажи трагедии. Роль Каина-братоубийцы принадлежит Клавдию, политика — Полонию, а бедного Йорика — самому Гамлету: он тоже советовал Офелии “не делать себе другое лицо”.

Список “ролей” черепов совпадает со списком действующих лиц пьесы. Черепа становятся для Гамлета еще одним — inferнальным — зеркалом. Все “роли” черепов исполняет в трагедии и он сам.

⁵⁷ Любопытно, что в роли скупщика земель в жизни выступал сам Шекспир: известно, что он вкладывал деньги в недвижимость.

Художник

Гамлет — “художник”: по ходу действия он создает “портреты” других персонажей трагедии.

Принц, по словам Офелии, “рисует” ее воображаемый портрет:

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.
 (II, 1)

Полонию Гамлет предоставляет возможность насладиться своим “реалистическим” изображением, сладострастно сообщая тому, что, по мнению автора некой книги, в которой, что ни слово, то “клевета”: “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...” (II, 2).

В сцене с матерью, отталкиваясь от живописных портретов своего отца и Клавдия, Гамлет создает их литературные портреты.

В спектакле “Мышеловка” он действует как художник театра, воплощая на сцене образы Офелии, Гертруды и Клавдия.

Наконец, себя Гамлет сравнивает то с трагическим актером, исполняющим монолог Энея,

то с флейтой, то с облаком. И каждый раз это не просто сравнение — перед нами целая галерея автопортретов принца Датского.

Гамлет — художник в самом глубоком смысле этого слова. Он, используя определение Й. Хёйзинги, — “человек играющий”. Как бы он ни действовал, что бы ни говорил, он всегда ведет себя как человек искусства, человек творческий, то есть человек “в полном смысле слова”.

МОЛЧАТЬ НЕЛЬЗЯ ГОВОРИТЬ

“Режиссер” Клавдий и “педагог-режиссер” 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 Горацио: “Мне надо сказать тебе на ухо слова, от которых ты онемеешь...” (IV, 6).

Театр Клавдия призывает забыть о преступлении короля.

Театр Гамлета оживляет память о преступлении.

На просьбу Призрака “помнить о нем” Гамлет отвечает:

Помнить о тебе?

Да, бедный дух, пока гнездится память

В несчастном этом шаре. О тебе?

Ах, я с таблицы памяти моей сотру,

Все книжные слова, все отпечатки,

Что молодость и опыт сберегли;

И в книге мозга моего пребудет

Лишь твой завет, не смешанный ни с чем,

Что неизменнее.

(I, 5)

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:

Хоть нашего возлюбленного брата
 Свежа кончина и пристало нам
 Несть боль в сердцах и всей державе нашей
 Нахмуриться одним челом печали,
 Однако разум поборол природу...
 (1, 2)

Театр Клавдия — театр слов.

Театр Гамлета — театр молчания.

Принц наставляет Горацио и Марцелла:

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...
 (1, 5)

Говоря друзьям, как они *не должны себя вести* и что *не должны говорить*, Гамлет сам разыгрывает “запретные” действия и произносит “запретные” слова — как “Мы-то знаем” и т. д.

На вопрос Гертруды: “Что должна я делать?” — Гамлет отвечает:

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...
 (III, 4)

Принц “драматизирует” в своем рассказе 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 “Быть или не быть” заканчивается перед приходом Офелии словами Гамлета “Но тише!” — обращенными к самому себе.

И Гамлет следует собственному призыву к молчанию. Он разыгрывает бессловесное, немое действие — пантомиму — для Офелии, которая воспроизводит ее для Полония: “Он взял меня за кисть и крепко сжал...” (II, 1).

Офелия пересказывает отцу сцену, которую Гамлет разыграл перед ней без слов. Поведение принца в ее рассказе кажется Полонию неестественным и странным, что только под-

черкивает символический контраст между лживостью слов и правдивостью молчания, между говорящей немотой и немymi словами.

Приведенные примеры позволяют назвать театр Гамлета театром Истины, театром Молчания, театром Памяти и театром Одного Актера. Ни одно из этих определений по отдельности не отражает универсальности театра Гамлета. Но собранные все вместе, они характеризуют его достаточно полно.

Противоположность театра Гамлета и театра Клавдия можно представить в виде таблицы оппозиций:

ТЕАТР ГАМЛЕТА

ТЕАТР КЛАВДИЯ

истина	ложь
молчание	слова
один актер	много актеров
много ролей	одна роль
память	забвение
“то, что есть”	“то, что кажется”
универсальность	примитивизм

Клавдий играет в пьесе только одну роль — роль “благородного короля”. Он играет “отсутствие преступления”, в то время как Гамлет и актеры играют “присутствие преступления”. Тот, кто совершил убийство, разыгрывает благородство, а тот, кто благороден, — разыгрывает убийство.

Внешне противоположные действия двух соперничающих драматургов и режиссеров, ставящих друг для друга театральные “мышеловки”, оказываются на самом деле параллельными.

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, предназначенную для другого персонажа.

Действие в пьесе развивается по одной схеме.

Режиссер ставит “спектакль в спектакле” с помощью своих актеров.

В спектакль вовлекается актер из противоположного лагеря, который, сам того не сознавая, 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.

Играть можно только на сцене, а не в жизни.



Часть 3

ОДУШЕВЛЯЯ НЕОДУШЕВЛЕННОЕ

*Гомер часто пользовался метафорой,
одушевляя неодушевленное.*

Аристотель. Риторика

Великие художники весьма часто прячут от зрителя или читателя те приемы, которыми они пользуются при создании своего произведения.

Приемы Шекспира подчас завуалированы настолько мастерски, что и через четыреста лет продолжают споры о том, “как сделан” “Гамлет” и в чем *загадка его загадочности*.

Действие трагедии представляет собой непрерывную череду “спектаклей в спектакле”,

“мышеловок”. Все они — вариации одного и того же основного (“лейтмотивного”) сюжета: *трагедии об убийстве отца и мести сына за это убийство*.

Каждый из этих “спектаклей в спектакле” — *предвестие* судьбы самого персонажа-постановщика, *скрытая метафора его будущего*.

Шекспир воплощает этот сюжет не только в действиях персонажей, но параллельно “разыгрывает” его на метафорическом уровне.

Все темы и мотивы трагедии получают, таким образом, *двойное выражение*.

Филология рассматривает метафору как стилистическую фигуру, представляющую собой разновидность сравнения. Метафора, понимаемая в этом смысле, остается метафорой и вне контекста произведения.

Метафора у Шекспира, не переставая быть “поэтической фигурой”, в то же время становится *особым приемом*, связывающим образный и действенный планы драматического произведения в единое целое. По отношению к обычной “шекспировскую” метафору можно назвать **обратной**.

ОБРАТНАЯ МЕТАФОРА

Обратной метафорой у Шекспира может быть слово, реплика, монолог или даже целая сцена, скрытый смысл которых обнаруживается лишь в контексте всего произведения и только в результате сравнительного анализа достаточно удаленных друг от друга сегментов текста при его *обратном чтении* — от конца к началу.

Обратная метафора — это открытый Шекспиром троп, который соединяет поэтический образ и драматургическое действие.

ОРАКУЛ

Прототипом обратной метафоры является оракул в древнегреческой трагедии, но с тем существенным отличием, что оракул представляет *явное предсказание судьбы в иносказательной форме*, а обратная метафора — *скрытое пророчество будущих событий в образной форме*.

Иносказательность оракула в древнегреческой традиции оказывается причиной трагической ошибки. Так, лидийскому царю Крезу было предсказано, что, перейдя реку Галис, он разрушит великое царство. Крез посчитал это счастливым предзнаменованием своей будущей победы, перешел

Галис и, проиграв сражение, разрушил *свое* великое царство.

Скрытое предвестие у Шекспира — поэтический образ пророческой силы.

Вино — СМЕРТЬ

Примером обратной метафоры может служить следующая сцена.

После представления “Мышеловки” Гамлет спрашивает Гильденстерна о короле:

...сударь, что с ним?

ГИЛЬДЕНСТЕРН

Удачился, 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 пущую желчь.

(III, 2)

Гамлет спрашивает, “не от вина ли”, буквально в оригинале “with drink”, то есть “не от питья ли” плохо королю. Скрытая здесь обратная метафора раскрывается в финале трагедии, когда от отравленного “питья” (the drink) гибнет Гертруда (“...питье, питье... Я отравилась”) и Гамлет заставляет Клавдия “выпить” вино с ядом: “Пей свой напиток!” (Drink off this potion). Слово “potion” имеет двойной смысл — лекарство и зелье.

Разговор о “питье” как причине недомогания короля в сцене с Гильденстерном и Розенкранцем после представления “Мышеловки” оказывается обратной метафорой мести Гамлета Клавдию отравленным “питьем” (“Погружу его в еще пущую желчь”).

Чтобы увидеть в вопросе Гамлета: “Не от питья ли?” — скрытую метафору судьбы Клавдия, нужно “вернуться обратно” к этому вопросу Гамлета именно в тот момент, когда в конце трагедии он заставляет Клавдия выпить отравленное им самим “питье”.

БУДУЩЕЕ В НАСТОЯЩЕМ

Обратная метафора — это образ, который по ходу трагедии оказывается в буквальном смысле *скрытым сценарием будущих событий*.

В шекспировской драме обратная метафора — один из самых интересных приемов неявного представления будущего в настоящем.

К явным приемам такого рода можно отнести “вещие сны”, “предсказания”, “пророчества”, “предчувствия”, “мечты”, “планы на будущее”. К неявным — “гадания”, “предвестия”, “приметы”, “предзнаменования”.

Механизм действия обратной метафоры в том, что в результате расширения контекста **прямое значение слова, высказывания или целой сцены становится образным и, наоборот, образное значение приобретает буквальный смысл и буквальное выражение в действиях персонажей.**

МЫШЬ НЕ ШЕВЕЛЬНУЛАСЬ

Примером реплики, представляющей собой обратную метафору, может служить вопрос, поставленный в начале трагедии: “Кто здесь?”

В ближайшем контексте этот вопрос Бернардо имеет прямой смысл: кто идет — враг или друг державы? В контексте всей пьесы неявный, образный смысл этой реплики — иной: “Кто есть Призрак?”

“Дух отца или дьявол?” — это вопрос, ответ на который Гамлет ищет на протяжении всего действия.

Иногда слова или реплики, встречающиеся в их обычном, прямом значении, еще не метафоры, но уже находятся на пути к тому, чтобы стать таковыми.

Одна из главных тем действенного уровня трагедии — попадание в собственную мышеловку — задается не явно, а обратной метафорой в реплике Франсиско: “Мышь не шевельнулась” (I, 1). В ближайшем контексте это означает: “Все тихо, все спокойно, мышь не шевельнулась”. В контексте же всей пьесы реплика Франсиско имеет скрытую образно-смысловую связь с той сценой, где Полоний, спрятавшийся за ковром и подслушивающий разговор Гамлета с Гертрудой, шевелится и оказывается “крысой”, попавшей в собственную мышеловку. Иначе говоря, реплика Франсиско на самом деле является скрытой или обратной метафорой смерти Полония. Отметим также и реплику Гамлета, мимоходом брошенную Гертруде в сцене убийства Полония: “Пусть вас король к себе в постель заманит; щипнет за щечку, мышкой назовет” (III, 4). Она тоже представляет собой обратную метафору: Гертруда действительно попадает в “мышеловку”, поставленную Клавдием для Гамлета, когда выпивает отравленное вино, предназначенное ее сыну.

Театр — главная обратная метафора трагедии, метафора жизни.

Наиболее ярким примером превращения целой сцены в обратную метафору служит “Мышеловка”.

С одной стороны, представление (убийство короля его племянником Луцианом) имеет прямой смысл — как попытка Гамлета установить виновность Клавдия в убийстве своего отца.

С другой стороны, эта сцена есть скрытая обратная метафора дальнейших событий: сначала убийство Гамлетом отца Лаэрта — Полония, а затем и убийство племянником, тем же Гамлетом, короля Клавдия.

В том же смысле поставленный Клавдием “спектакль в спектакле” — “дуэль” Гамлета с Лаэртом, сюжет которого — месть сына за убийство отца, — тоже обратная метафора. Скрытый смысл “Дуэли” обнаруживается лишь тогда, когда сам Клавдий становится жертвой мстящего сына, то есть попадает в собственную “мышеловку”.

Обратную метафору можно определить, таким образом, как *факт*, метафорический смысл которого возникает *postfactum*.

СОЛНЕЧНАЯ КАТАСТРОФА

Обратной метафорой оказывается и отрывок из монолога Горацио:

Дождь кровью шел, кометы мчались в небе,
 Тускнело солнце; влажная звезда,
 В чьей области Нептунова держава,
 Болела тьмой, почти как в Судный день...
 (I, 1)

В словах “тускнело солнце” (“disaster in the sun”, то есть “бедствие, катастрофа на солнце”) происходит раздвоение смысла, основанное, с одной стороны, на каламбуре — созвучии “солнце-сын” (sun-son), а с другой — на образе “король — солнце”.

Это — обратная метафора, которая предвещает не только приход Призрака (в ближайшем контексте), но и появление сына (Гамлета) в трауре на фоне “солнечного”, праздничного королевского двора, где он в своем темном одеянии выглядит, как “бедствие на солнце”.

“Влажная звезда”, которая “болела тьмой” — в дословном переводе — “болела затмением” (eclipse), — обратная метафора будущего сумасшествия Офелии, чей разум “затмился”. В образе “влажной звезды” содержится и намек на “воду”, в которой тонет Офелия.

Обратной метафорой того, что Офелия тонет в водном потоке, является также обращенная к ней реплика Гамлета:

В твоих молитвах, нимфа,
Да вспомнятся мои грехи.
(III, 1)

Называя Офелию нимфой (Nymph), Гамлет как бы предвидит образ ее смерти, а, говоря о своих “грехах”, — предчувствует свою вину.

Гертруда, рассказывая о том, как тонула Офелия, сравнивает ее с “нимфой” (mermaid-like — подобная наяде, т. е. речной нимфе):

КОРОЛЕВА

Ее одежды,
Раскинувшись, несли ее, как нимфу;
Она меж тем обрывки песен пела,
Как если бы не чужала беды
Или была созданием, рожденным
В стихии вод...
(IV, 7)

Вопрос короля, обращенный к Гамлету: “Ты все еще окутан прежней тучей?” (дословно — “облаками”), имеющий в ближайшем контексте смысл: “Ты все еще в трауре?”, — обнаруживает себя

как обратная метафора в сцене разговора Гамлета с Полонием об облаке.

ГАМЛЕТ

Вы видите вон то облако, почти что вроде верблюда?

Полоний

Ей-богу, оно действительно похоже на верблюда.

ГАМЛЕТ

По-моему, оно похоже на ласочку.

Полоний

У него спина, как у ласочки.

ГАМЛЕТ

Или как у кита?

Полоний

Совсем как у кита.

(III, 2)

Облако здесь — метафора изменчивости, неоднозначности.

Облако — это загадка. Поэтому и сам Гамлет, появляющийся в “черном”, траурном одеянии, “окутан тучей”, он сам — как облако, он — тоже загадка для окружающих. В этом контексте реплика Клавдия “Большая пушка грянет в облака” (I, 2) также оказывается обратной метафорой — как скрытое предвестие будущего убийства Гамлета.

“И ВВЕРГНЕТ ВАС В БЕЗУМИЕ...”

Яркий пример обратной метафоры — слова Горацио:

Что, если вас он завлечет к волне
Иль на́ вершину грозного утеса,
Нависшего над морем, чтобы там
Принять какой-нибудь ужасный облик,
Который в вас низложит власть рассудка
И ввергнет вас в безумие?
(I, 4)

В контексте сцены эти слова имеют смысл простого предостережения об опасности, которая ожидает Гамлета при встрече с Призраком. Метафоричность отрывка обнаруживается тогда, когда после разговора с Призраком Гамлет действительно принимает облик сумасшедшего.

Но слова Горацио оказываются и обратной метафорой судьбы Офелии: после гибели отца она впадет в безумие, которое ее “завлечет к волне, к утесу”, где и найдет свою смерть любовь Гамлета.

ФЛЕЙТА — ЧЕЛОВЕК

Напомним слова Гамлета, сказанные Горацио перед началом “Мышеловки”:

...благословен,
Чьи кровь и разум так отрадно слиты,
Что он не дудка в пальцах у Фортуны,
На нем играющей...
(III, 2)

Образ “человека”, способного не быть “дудкой” (pipe) “в пальцах у Фортуны, на нем играющей”, оказывается в буквальном смысле “сценарием” эпизода с флейтой, который Гамлет “разыгрывает” с Розенкранцем и Гильденстерном после “Мышеловки”.

“Флейта” (pipe) — то есть в оригинале речь идет о той же самой *дудке*, как и в разговоре с Горацио, а не о разных инструментах, как можно ошибочно заключить из поэтического перевода Лозинского.

Итак, в беседе Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном флейта сначала появляется на сцене в качестве обычного музыкального инструмента, и не более того.

ГАМЛЕТ

А, флейты! Дайте-ка мне одну...

и далее — Гильденстерну:

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.

И вдруг неспособность играть на таком “простом” инструменте, как “дудка” (pipe), оказывается обратной метафорой тщетной попытки играть на струнах души человеческой.

ГАМЛЕТ

Вот видите, что за негодную вещь вы из меня делаете? На мне вы готовы играть; вам кажется, что мои лады вы знаете; вы хотели бы исторгнуть сердце моей тайны; вы

хотели бы испытать от самой низкой моей ноты до самой вершины моего звука; а вот в этом маленьком снаряде — много музыки, отличный голос; однако вы не можете сделать так, чтобы он заговорил. 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.

(III, 2)

Лады флейты превращаются в струны души Гамлета. Флейта на наших глазах оказывается обратной метафорой человека. “Дудка” сначала появляется как просто метафора, затем — как обычный музыкальный инструмент и, наконец, становится в полном смысле тем, что мы называем *обратной метафорой*, — тропом, соединяющим поэтический образ и драматическое действие.

КНИГА ЖИЗНИ

Метафорическое превращение вещи — книги — в человека происходит в сцене разговора Гамлета с Полонием:

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 сморщены, глаза источают густую камедь и сливовую смолу и что у них полнейшее отсутствие ума и крайне слабые поджилки...

(II, 2)

Гамлет буквально отвечает на вопросы Полония, но неожиданно это производит метафо-

рический эффект. Книга как реквизит сцены оказывается обратной метафорой человека. Гамлет рисует убийственный портрет самого Полония. До того убийственный, что Полонию становится не по себе и он спрашивает: “Не уйти ли нам подальше с открытого воздуха, милорд?” (II, 2; перевод Б. Пастернака), на что и получает не менее убийственный ответ — в виде как бы невинного вопроса: “Куда, в могилу?”

Так обратная метафора, вновь “перевернувшись”, становится прямой и разящей.

Гамлет читает не просто книгу — он читает Книгу Жизни. А она кончается смертью.

Монолог — яд

Обратной метафорой оказывается и разговор Гамлета с Озриком — в сцене перед поединком с Лаэртом.

ГАМЛЕТ

Его оружие какое?

ОЗРИК

Рапира и кинжал.

(V, 2)

На 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 — отравленный клинок есть символ предательства.

Реплика Озрика — обратная метафора гибели Гамлета в результате предательства.

У Гамлета — тоже двойное оружие: слова и яд.

Он использует яд, который вливает в ухо королю, но это не настоящий яд, каким Клавдий отравляет старого Гамлета, а яд речей.

Монолог Луциана в “Мышеловке” — метафорический яд для ушей Клавдия, от которого тому “очень не по себе”.

Двойное оружие у Гамлета — и для ушей королевы:

ГЕРТРУДА

О молчи, довольно!
 Ты уши мне кинжалами пронзаешь,
 О, пощади!
 (III, 4)

Слова — кинжалы, монолог — яд — оказываются скрытыми обратными метафорами двойного оружия, которым Гамлет в финале убивает

Клавдия — сначала поражает его клинком, а затем заставляет выпить яд.

С одной стороны, метафора овеществляется в предметах театрального реквизита, а с другой — предметы театрального реквизита превращаются в метафору.



Часть 4

ЧТО В ИМЕНИ ТВОЕМ?

*Существует тайная гармония
между именем человека и событиями его жизни.*

Павел Флоренский

В пьесах Шекспира имена действующих лиц несут в себе образную функцию, превращающую их в метафору некой темы или отдельной сценической ситуации, а иногда и в скрытую метафору целого сюжета. Нередко имя персонажа оказывается важнейшей частью фундамента, на котором держится композиция всей пьесы.

Полоний — Польша

Показательна в этом смысле метафорическая связь между именем *Полоний* и теми сюжетными обстоятельствами, которые имеют отношение к *Польше*.

На вопрос Марцелла, похож ли являвшийся Призрак на короля, Горацио отвечает:

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...
 (I, 1)

Норвежец — это норвежский король, старый Фортинбрас, которого старый Гамлет убил во время поединка.

Из рассказа Горацио следует, что до убийства Фортинбраса Гамлет-отец разгромил поляков.

В четвертом акте трагедии, Гамлет, увидевший солдат, спрашивает у капитана:

Скажите, сударь мой, чье это войско?

Капитан
 Норвежца, сударь.

ГАМЛЕТ

Куда оно идет, спросить дозвольте?

КАПИТАН

Оно идет в Польшу.

ГАМЛЕТ

А кто их предводитель?

КАПИТАН

Фортинбрас,

Племянник старого Норвежца.

ГАМЛЕТ

На всю ли Польшу вы идете, сударь,
Или на какую-либо из окраин?

КАПИТАН

Сказать по правде и без добавлений,
Нам хочется забрать клочок земли,
Который только и богат названьем.
Доход с него не даст пяти дукатов,
Да и продав его, Поляк с Норвежцем
Не гуще получили б за него.

ГАМЛЕТ

Так за него Поляк не станет драться.
(IV, 4)

В финале трагедии претендующий на датский престол Фортинбрас появляется на сцене после “похода в Польшу”.

Прежде чем победить старого Фортинбраса, старый Гамлет побеждает поляков.

Прежде чем стать главным победителем в трагедии, молодой Фортинбрас побеждает поляков, чтобы забрать у Поляка “кочок земли”.

Внешняя рамка трагедии, связанная с убийством старого Фортинбраса и отмщением за это убийство его сыном, “удваивается” “отступлением” — победой над поляками.

Что предшествует мести Гамлета за смерть отца, т.е. убийству Клавдия?

Убийство Полония.

Имя *Полоний* означает поляк.

Гамлет, таким образом, так же, как его отец и как молодой Фортинбрас, проходит — в переносном смысле — через Польшу, “переступая” — в буквальном смысле — через Полония.

В имени Полония метафорически заложена неизбежность его смерти.

Эту неизбежность диктует композиция трагедии Шекспира.

Его имя — метафора его смерти.

Черная метка его судьбы.

Имя — судьба героя.

Имя актуализируется.

Шекспир использует личные имена персонажей как неявные метафоры сюжетных ходов и мотивов.

В приведенном отрывке о “клочке земли” зашифровано имя Офелии.

По-гречески Офелия означает “помощь”.

В латыни — “филия” — значит “дочь”.

Она дочь Полония и его “помощница”.

Но имя Офелии связано и с латинским “ofella”, что значит “кусочек”.

В архаическом мышлении земля отождествляется с женщиной.

Офелия — “кусочек, клочок земли”?

Фортинбрас проходит через Польшу, захватывая там “клочок земли”. Гамлет точно так же, но в переносном смысле тоже “проходит” через Польшу, то есть через Полония, прежде чем гибнет Офелия — “клочок земли”.

Шекспир не только воплощает сюжет трагедии в действиях персонажей, но и скрывает его в неявных метафорах и именах героев, которые полны тайного смысла.

ПАРИЖ — PARIS

Другой пример образной связи между судьбой героя и именем находим в сюжетной линии Лаэрта.

Лаэрт возвращается в Париж — Paris.

Мифологический Парис — Paris — гибнет от отравленной стрелы. Лаэрт гибнет от отравленной рапиры.

Лаэрта и Париса объединяет также тема “облака”.

Лаэрт, как и Гамлет, “окутан тучей”.

Парис, который сражался под стенами Трои, был бы убит, если бы его покровительница Афродита не “окутала” его “облаком” и не вывела из боя невредимым.

ХОЛОСТОЙ ВЫСТРЕЛ

После того как Клавдий прерывает представление “Мышеловки” на прозаическом комментарии Гамлета во время монолога Луциана, принц восклицает:

Что? Испугался холостого выстрела?

В оригинале:

What, frighted with false fire?

То есть дословно: “Что, испугался *фальшивого огня*?”

Эта фраза приобретает метафорическое значение в контексте имени убийцы — Луциана.

Имя Луциан этимологически восходит к латыни, где слово *lux* 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 этимологически закреплена в их именах.

Луциан — от латинского *lux* (свет) — убивает Гонзаго.

Пирр — от греческого *pyr* (огонь) — убивает Приама.

Наконец, Клавдий — “король солнце” — на фоне “тучи” — Гамлета — убивает старого короля.

Имя — СМЕРТЬ

Иногда ключ к расшифровке сюжетного значения имени спрятан в “акустическом каламбуре”, в звуковой ассоциации⁵⁸.

В “Отелло” Дездемона просит мужа за Кассио:

Верни его на службу.

Отелло

Он был здесь!

Дездемона

Да, так смиренно поделился он со мной.

Мне жаль его. Верни его, любимый!

Отелло

Нет, Дездемона, как-нибудь потом.

Дездемона

Но срок?

Отелло

Приближу, милая, для вас.

Дездемона

Сегодня к ужину?

⁵⁸ Так делал и Пушкин. Онегин — *он*. Татьяна — *та*. *Он* и *та* — два скрытых в пушкинском романе персонажа, которые зашифрованы в звуковом каламбуре, спрятанном в именах главных героев.

Отелло

Нет, не сегодня.

Дездемона

К обеду завтра?

Отелло

Дома я не буду, —

Делами в крепости я буду занят.

Дездемона

Так завтра вечером, во вторник утром,

Иль в полдень, в полночь; или *в среду утром*.

Прошу тебя, срок назови трех дней.

(III, 3)

“В среду утром” в английском — *Wednesday* *morning* — что произносится как “уенсдимон” или “уеднсдимон” и созвучно с “диздимон”, именем *Дездемона*.

Разговор происходит в третьем акте, если высчитать день недели, — в воскресенье.

День Воскресения в Евангелии — третий день со дня смерти Христа.

Дездемона гибнет в пятом акте.

В третьем по счету после разговора с Отелло.

В ее имени — дата ее смерти.

И не только в “этимологии” Шекспира. Само имя Дездемона происходит из греческого и означает “несчастливая”.

Отелло — полководец на Кипре.

Кипр — остров — клочок земли.

Отелло в символическом смысле и есть Кипр.

Отелло и Офелия — одноименные герои.

У одноименных героев Шекспира — общая судьба.

И Отелло, и Офелия сходят с ума и гибнут.

Одноименных персонажей из разных пьес Шекспира объединяет общая тема.

Отелло — Офелия связаны не только темой безумия, но и самоубийства.

ПОТРЯСАЮЩИЙ КОПЬЕМ

Выше уже отмечалось, как “белый стих хромает” на Клавдии — “хромом”.

В имени Клавдия — сюжет о нем.

Имя Гертруда — созвучно с “heart rude” — “жестокое сердце”. Она восклицает:

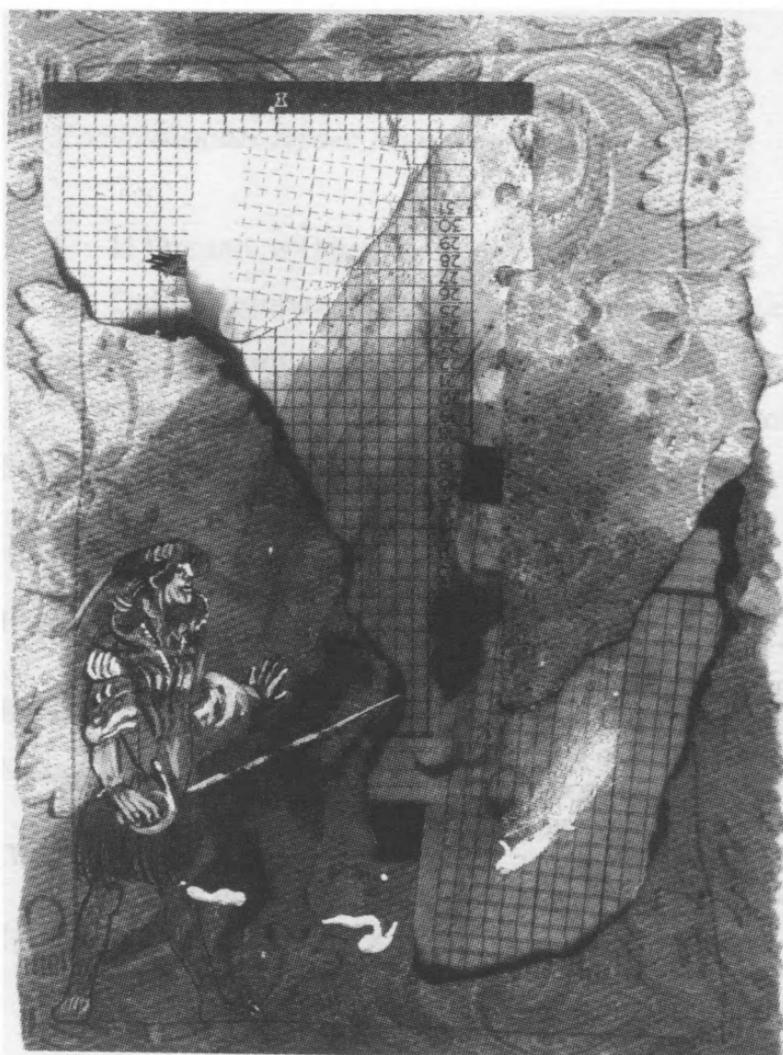
“О милый Гамлет, ты рассек мне сердце”.

Форгинбрас — “твердая рука”. Он “твердой рукой” становится победителем⁵⁹.

В шекспировских пьесах обнаруживается скрытая связь личного имени персонажа и сценической ситуации, личного имени и всего сюжета в целом.

Шекспир — Shakespeare — “потрясающий копьем” — создает свою этимологию имени.

⁵⁹ В исторической поэтике прослеживается несколько этапов использования личного имени персонажа в художественном произведении: от имени-понятия, но еще в форме образа у Гомера, у которого нет “понятийно обобщающих сил природы, „воды“, „огня“, „деревьев“, „зверей“, а все еще имеются конкретные и единичные... Посейдоны, Гефесты, Афродиты, Геры...” (Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978), до имен аллегорических фигур средневековых мистерий и моралите — Смерть, Жизнь, Добро, Зло, Правда, Кривда, и от имен-масок “комедии дель арте” с их типовыми ролями до имени — скрытой метафоры у Шекспира.



Часть 5

ОБЛАКО В ШТАНАХ

*Мы обречены видеть все
только через зеркало в загадке.*

Сергей Аверинцев.
Мир как загадка и разгадка

Трагедию “Гамлет” принято считать самой загадочной пьесой мировой драматургии. “Странное” поведение главного героя, необъяснимость его поступков с точки зрения обыденной, бытовой логики дали повод говорить о “загадке” Гамлета.

В чем причина его “бездействия”? Почему он откладывает исполнение мести за убийство отца и осуществляет эту месть, уже будучи убитым сам?

Настойчивое повторение этих вопросов на протяжении всей истории шекспироведения наводит на мысль о том, что некоторым критикам не терпится, чтобы Гамлет поскорее расправился с Клавдием, женился на Офелии, обзавелся в браке детьми и зажил, как счастливый король. Но тогда не было бы трагедии Шекспира.

Психоаналитики искали разгадку “загадки” Гамлета в его “эдиповом комплексе”, изучали его “невроз”. Литературоведы пытались найти ответ в характере героя и психологии его поведения. На Гамлета смотрели как на живого человека, подчас забывая, что он — персонаж художественного произведения. А ведь Гамлет — не пациент, не объект клинического исследования, а герой трагедии.

Разгадка его тайны скрыта не в его характере, а в характере и структуре самой трагедии. Именно структура пьесы и определяет те законы, по которым живут и действуют ее персонажи.

В истории культуры “загадка” тесно связана с метафорой, образно воплощающей тему произведения.

“Загадка” Гамлета в определенном смысле принципиально загадочна, то есть является не загадкой, на которую нужно искать ответ, а метафорой, выражающей тему загадочности главного героя.

Древнейшая форма театра, как мы уже отмечали, состояла в поединке, состязании авторов. Этот словесный поединок представлял собой 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”⁶⁰.

Эти слова О. М. Фрейденберг имеют важнейшее значение для понимания “загадки” Гамлета.

Действие трагедии есть не что иное, как обмен загадками и разгадками между главными противниками — Гамлетом и Клавдием. При этом обмен, который происходит не только на уровне действий, но и на уровне метафор, то есть в образной форме.

Загадка Сфинкса для Эдипа — это метафора.

Трагедия Шекспира воплощает сюжет мифа: тот, кто разгадывает загадку, погибает.

Что такое “странное поведение” Гамлета и поставленный им спектакль “Мышеловка”? — Это его “загадки” для Клавдия, которые тот и пытается разгадать.

⁶⁰ Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936.

Что такое сцена “дуэли” в финале трагедии? — Это “загадка” Клавдия для Гамлета.

Клавдий “разгадывает” загадки Гамлета: он убеждается, что сумасшествие принца — только маска, “игра” и что “Мышеловка” — это театральная метафора его преступления и 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.

Главная “загадка” трагедии — сам Гамлет.

Кто он: мстящий за убийство отца сын или сам убийца отца своей возлюбленной и виновник ее смерти?

И то, и другое, и третье.

Как “облако”, которое может принять любой облик — и верблюда, и ласочки, и кита, Гамлет меняет свои обличья, “играя” одну за другой все роли трагедии.

Гамлет — это все его двойники, но он — и никто из них. Он — нечто другое. Загадка.

Гамлет познает мир с помощью театра и тем самым познает себя. “Знать кого-нибудь вполне — это было бы знать самого себя”, — говорит он.

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.

Природа Гамлета — человека Возрождения — универсальна.

Он — антропологический Бог трагедии.

Сюжет средневековой мистерии — это аллегорическая борьба между Жизнью и Смертью.

Сюжет Достоевского — борьба Бога с дьяволом, а поле битвы — душа человека.

Сюжет шекспировского “Гамлета” — борьба между Убийцей и Мстителем. Арена борьбы — душа Гамлета. Его душа — поле сражения между добром и злом, между благородством и преступлением.

Основной сюжет трагедии — об убийстве и мести — многократно разыгрывается не только

персонажами на сцене, то есть на действенном уровне, но и на словесном, в метафорах.

Метафора Шекспира — сюжетна.

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* мы и ощущаем как тайну.

ЗЕРКАЛО — ОБЛАКО

Есть ли в пьесе метафора самой “загадки Гамлета?”

Поставим вопрос иначе: не “Что такое загадка Гамлета?”, а “Кто есть Гамлет?”

На этот вопрос по ходу действия безуспешно ищут ответ все персонажи: Клавдий, Гертруда, Полоний, Лаэрт, Офелия, Розенкранц и Гильденстерн.

Замечательно, что Гамлет и сам не знает ответа.

Зато знает Шекспир.

В пьесе есть ключевые слова, которые, с одной стороны, имеют конкретное значение, а с другой — оказываются скрытыми метафорами темы “загадочности”.

Тема загадочности образно связана со словом “облако” — “cloud”.

Облако в трагедии — это метафора загадочности самого Гамлета.

В комедии Аристофана “Облака”, названной по имени хора облаков, облака принимают облик того, кто находится перед ними. Подобно зеркалу, облако представляет образ того, кто в нем отражается.

У Аристофана хор облаков, подобно актерам-мимам, передразнивает все, что оказывается перед ним. Аристофановский Сократ так объясняет простаку Стрепсиаду миметическую природу облаков.

СОКРАТ

Никогда ты не видел, скажи, в небесах облаков на кентавров похожих,
На быка, на пантеру, на волка?

СТРЕПСИАД

Видал. Зевс свидетель! Видал. Ну так что же?

СОКРАТ

Как хотят обернуться умеют они. Завитого увидят красавца,
Вот из этих кудрявых распутных гуляк, из породы козла Ксенофонта,
И тот час, издеваясь над блажью его, превратятся в блудливых кентавров.

СТРЕПСИАД

Если ж Симон, грабитель народной казны попадется им, чем они станут?

СОКРАТ

Подражая разбойной природе его, уподобятся хищному волку⁶¹.

Облака у Аристофана — лицедеи, пародирующие все, что им показывают люди. Небо у Аристофана — зеркало, отражающее то, что творится на земле. Облака — актеры небесного театра, разыгрывающие человеческую комедию.

Аристофановское “облако” — метафора актера, олицетворяющего метафорическую сущность изображаемого им персонажа.

В разговоре Гамлета с Полонием об “облаке” Шекспир почти буквально заимствует эту сцену из комедии Аристофана, переписывая ее на свой лад.

Гамлет — Облако, как и зеркало, отражает не то, “что кажется”, а то, “что есть”, подобно хору облаков Аристофана являя видимости ее метафорическую сущность.

⁶¹ Аристофан. Облака // Аристофан. Комедии. В 2-х т. М.: Художественная литература, 1954. Т. 1.

Философ

“Облако” как метафора “загадочности” имеет в контексте трагедии 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* (тень), *words* (слова), *dream* (сон), *mirror* (зеркало), *mousetrap* (мышеловка), *skull* (череп), *pipe* (флейта) и другие.

Все эти образы трагедии связывает между собой загадочная изменчивость облика.

Они оказываются метафорами-синонимами, потому что появляются в эпизодах пьесы, связанных с темой “загадочности”.

“Загадка” как бы материализуется в этих образах, каждый из которых есть лишь часть целого, то есть “загадки”. Разгадка “загадки” трагедии кроется в воплощающих ее метафорах.

Ни одна из этих метафор в отдельности не выражает разгадку “загадки”.

В этом весь смысл “загадки” трагедии. В воображении самих персонажей и в воображении зрителя возникают разные представления о том, какова разгадка “загадки”.

“Загадкой” в трагедии оказывается все, что загадочно появляется, 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 — и музыкальным инструментом, и человеком.

Череп — представляется и законоведом, и политиком, и скупщиком земель, будучи только что сам извлечен из этой самой земли.

Мышеловка — и спектакль для короля, и метафора судьбы Гамлета.

Все это — облако.

Облако — метафора переменчивости Гамлета: он то нормален, то безумен — в зависимости от направления ветра.

ГАМЛЕТ

Я безумен только при норд норд-весте;

Когда ветер с юга, я отличаю сокола от цапли.

(II, 2)

Толкуя “облако” в разговоре с Полонием, Гамлет размышляет о “загадочности истины”, об “облачных” формах, в которых воплощаются и скрываются Свет и Мрак.

Сцена с “облаком” — гамлетовский театр теней, который восходит к театру теней Платона, описанному им в знаменитом “Мифе о пещере”:

...ты можешь уподобить нашу человеческую природу в отношении просвещенности и непросвещенности вот какому состоянию...

Представь, что люди как бы находятся в подземном жилище наподобие пещеры, где во всю ее длину тянется широкий просвет. С малых лет у них на ногах и на шее оковы, так что людям не двинуться с места и видят они только то, что у них прямо перед глазами, ибо повернуть голову они не могут из-за этих оков. Люди обращены спиной к свету, исходящему от огня, который горит далеко в вышине, а между огнем и узниками проходит верхняя дорога, огражденная, представь, невысокой стеной вроде той ширмы, за которой фокусники помещают своих помощников, когда поверх ширмы показывают кукол.

— Это я себе представляю, — сказал Главкон.

— Так представь же себе и то, что за этой стеной другие люди несут различную утварь, держа ее так, что она видна поверх стены; переносят они и статуи, и всяческие изображения живых существ, сделанные из камня и дерева. При этом, как водится, одни из несущих разговаривают, другие молчат⁶².

⁶² Платон. Государство // Платон. Собрание сочинений в 4-х т. М.: Мысль, 1994. Т. 3.

Платон — ученик Сократа. И ту роль, которую в “Облаках” играют облака, в “Государстве” играют тени.

Облако — Тень, как и Призрак. Загадка.

Гамлет — философ, рассуждающий 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:

Ты все еще окутан прежней тучей?

(1, 2)

Клавдий буквально имеет в виду траурный вид Гамлета, его “мрачную одежду”, облачение. В английском, как и в русском, “облако” и “облачение” — одежда, имеют общую глубинную семантику. Английское “cloud” созвучно с “clothes” и этимологически связано с греческим *gloutos* — ягодица, зад⁶³.

⁶³ “Облако в штанах” Маяковского в этом смысле — удивительная тавтологическая метафора.

Облака, окутывающие Гамлета, могут принять любую форму ⁶⁴.

МАСКИ

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 Гамлета оказывается та невыразимая сущность, о которой он сам говорит. Его слова:

То, что во мне, правдивей, чем игра;
А это все — наряд и мишура.
(1, 2)

— звучат вызовом тем, кто пытается проникнуть в его тайну.

⁶⁴ Это, кстати, верно почувствовал драматург Виктор Коркия, в пьесе которого Полоний объясняет покойному шекспироведу Аниксту, что Гамлет может "... извлечь из себя кубический корень!.. Стать полным идиотом!.. И своим зеркальным отражением!.. Превратиться в голую женщину!.. В белую крысу!.. В череп!.. В Змия Познания!.. В Древо Добра и Зла!.. В квинтэссенцию праха... В черта лысого!.. Во что угодно... Неужели до вас еще не дошло, что Гамлет — это воплощенная, то есть явленная во плоти, идея человека. Как всякая идея, она беднее самой себя и, как всякое воплощение, — богаче всех идей, вместе взятых. В этом и вся тайна. В этом и вся трагедия”.

“Мишура” (trapping) — буквально “внешние атрибуты” — производное от *trap* — ловушка, то есть наиболее точным переводом была бы “уловка”.

Облако — метафора смерти Гамлета.

В начале пьесы Клавдий приказывает стрелять из пушки по облакам каждый раз, когда он выпивает ковш вина:

На всякий ковш, что Датчанин осушит,
 Большая пушка грянет в облака,
 И гул небес над королевской чашей
 Земным громам откликнется.
 (I, 2)

То же самое повторяется во время поединка Гамлета и Лаэрта. За каждый удар Гамлета в поединке король пьет чашу с вином и приказывает палить из пушек:

Из всех бойниц велеть открыть огонь
 И пусть литавра говорит трубе,
 Труба — сторожевому пушкарю,
 Орудье — небу, небеса — земле.
 (V, 2)

Гамлет-облако гибнет на дуэли с Лаэртом, во время которой король пьет из чаши и пушка стреляет по облакам.

Облако — главная метафора трагедии, метафора актера и его лицедейства.

Видимость и действительность

Соотношение между событийным планом пьесы (на уровне действий персонажей) и планом метафорическим можно обозначить как противопоставление видимости и действительности (то есть опять-таки 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. Гамлет постоянно натывается на этот трагический “зазор”:

Мне кажется? Нет, есть. Я не хочу
 Того, что кажется. Ни плащ мой темный,
 Ни эти мрачные одежды, мать,
 Ни бурный стон стесненного дыханья,
 Нет, ни очей поток многообильный,
 Ни горем удрученные черты
 И все обличья, виды, знаки скорби
 Не выразят меня; в них только то,
 Что кажется и может быть игрою...
 (1, 2)

Перед каждым персонажем Гамлет играет новую роль, надевает новую 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. Облаком.

Облако — метафора и загадки Гамлета, и загадочности всей трагедии.

СЮЖЕТ

Основной сюжет пьесы — месть сына за убийство отца — тоже “облако”. 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 искусством, приемом повтора, и оно всегда нечто другое, нежели видимые, разыгрываемые перед нами версии.

Сюжет — облако.

Облако сюжета.

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 актеры.

Они лишь играют роли, меняют облики.

Как облака.

Как Призрак, который 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:

МАРЦЕЛЛ

Горацио считает это нашей
Фантазией...

(I, 1)

или

ГОРАЦИО

Стой, призрак!

(I, 2)

— дословно: “Стой, иллюзия!”

У всех, кто видел Призрака, свое мнение о нем. Для Марцелла он — “виденье”, “дух”, для Бернардо — “фигура”, для Горацио — сначала “фантазия”, потом “образ” старого короля или “соринка, чтоб затмился глаз рассудка”.

Для Гамлета Призрак — “блаженный или проклятый дух” (I, 4), он 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 “бестелесным воздухом”, “пустотой” (III, 4).

Каждый персонаж видит лишь одну из форм, которые принимает Призрак. Ни одно из мнений о

Призраке не совпадает с тем, что есть Призрак на самом деле.

Призрак — облако.

Загадка.

“Ничто” (nothing), которое являет себя как “нечто” (the thing).

СМЕРТЬ В ЖИЗНИ

Череп, выброшенный на землю могильщиком, — тоже облако.

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: черепа, или червя, или “благородного праха Александра”, “затыкающего бочечную дыру”.

“На какую низменную потребу мы можем пойти, Горацио!” — восклицает Гамлет и представляет круговорот в природе:

...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?

(V, 1)

Но ни одна из форм материи, о которых рассуждает Гамлет, не есть сама материя.

Материя — облако.

Смерть в трагедии является в разных видах — Призрака, мертвого тела, могилы, черепа или праха.

Но что есть сама Смерть — “безвестный край, откуда нет возврата”? (III, 1).

Ни одно из видимых проявлений Смерти в Жизни не отвечает на этот вопрос.

Смерть — облако.

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.

По ощущению это близко к пушкинскому:

И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю⁶⁵.

⁶⁵ Пушкин А. С. Воспоминание // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений. Л.: Наука, 1977. Т. 3.

Ни одно из отражений в театральном зеркале не есть сам Театр.

Театр — облако.

СНЫ — ТЕНЬ

“И сами сны всего лишь тень”, — говорит Гамлет.

В монологе “Быть или не быть” он ищет разгадку “смертного сна”:

...Умереть, уснуть. Уснуть!
И видеть сны, быть может? Вот в чем трудность;
Какие сны приснятся в смертном сне,
Когда мы сбросим этот бранный шум...
(III, 1)

“Сон сам по себе только тень”, — говорит Гамлет в другом месте.

“Сердце загадки” (heart of my mystery) пытаются выведать у Гамлета Розенкранц и Гильденстерн, не замечая, что принц сам становится воплощенной загадкой, тенью своих снов.

Сон — Смерть.

Гамлет познает себя, уже превращаясь в мертвеца, когда в нем нет “и полчаса 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. Того, “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”.

Умирая, Гамлет замолкает — уносит с собой свою тайну.

Дальнейшее — *молчание* (*The rest is silence*).

Где тайна, там — *тишина*.

Но в этой тишине “вечного покоя” (the rest) Гамлету поют “стаи ангелов” (flights of angels). Именно это говорит Горацио сразу после смерти Гамлета:

ГОРАЦИО

Спи, убаюкан пеньем херувимов!

(And flights of angels sing thee to the rest)

“Дальнейшее” (the rest) — “вечный покой” (the rest).

Часть 6

МАГИЧЕСКИЙ КРИСТАЛЛ ИЛИ КВАДРАТУРА КРУГА

*И даль свободного романа
Я сквозь магический кристалл
Еще не ясно различал...*

Александр Пушкин. Евгений Онегин

Какой же “магический кристалл” держал перед своим мысленным взором и Шекспир, когда задумывал “Трагедию о Гамлете, принце Датском”.

Речь идет об удивительной “кристаллической” конструкции сюжета трагедии, которая позволила Шекспиру на пересечении трех параллельных линий действия создать композицию

из четырех двойников Гамлета, а его самого сделать образным и смысловым центром этого “магического” построения.

Выше уже говорилось о том, что важнейшая композиционная особенность “Гамлета” состоит в троекратном повторении одной и той же сюжетной ситуации, которая по ходу действия проигрывается на трех различных группах персонажей.

Эта повторяющаяся сюжетная ситуация, которую мы назовем лейтмотивным сюжетом или сюжетным архетипом трагедии, строится на отношениях между тремя персонажами: Отцом, Сыном и Убийцей Отца, а последовательность событий состоит из убийства и мести: убийства Отца и мести Сына.

По ходу пьесы этот лейтмотивный сюжет трижды воспроизводится — но в разных версиях — тремя разными группами персонажей:

	Отцы	Сыновья	Убийцы
1	старый Фортинбрас	молодой Фортинбрас	старый Гамлет
2	старый Гамлет	молодой Гамлет	Клавдий
3	Полоний	Лаэрт	молодой Гамлет

Вторая версия лейтмотивного сюжета, реализуемая второй группой персонажей, является центральной — как в смысловом, так и в композиционном отношениях.

Первая и третья версии, соответствующие первой и третьей группе персонажей в этом построении, образуют внешнюю и внутреннюю рамки для второй, “основной”, версии лейтмотивного сюжета.

Рассмотрим переплетение всех трех сюжетных линий в общей композиции трагедии.

События пьесы, значимые с точки зрения основного лейтмотивного сюжета, который параллельно разыгрывают три группы персонажей, разворачиваются по ходу действия трагедии в следующей хронологической последовательности:

- (1) убийство старого Фортинбраса старым Гамлетом;
- (2) убийство старого Гамлета Клавдием;
- (3) убийство молодым Гамлетом Полония;
- (4) месть Лаэрта Гамлету;
- (5) месть Гамлета Клавдию;
- (6) торжество Фортинбраса (месть Фортинбраса)

В общей последовательности событий первому варианту лейтмотивного сюжета отведены в трагедии первое и последнее места, что делает этот первый вариант внешней рамкой пьесы.

Третий вариант лейтмотивного сюжета в общей последовательности событий занимает третье и четвертое места и тем самым образует внутреннюю рамку трагедии.

Наконец, центральный, второй, вариант лейтмотивного сюжета, в общей последовательности событий стоящий на втором и пятом местах, расположен между двумя рамками трагедии — внешней и внутренней.

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

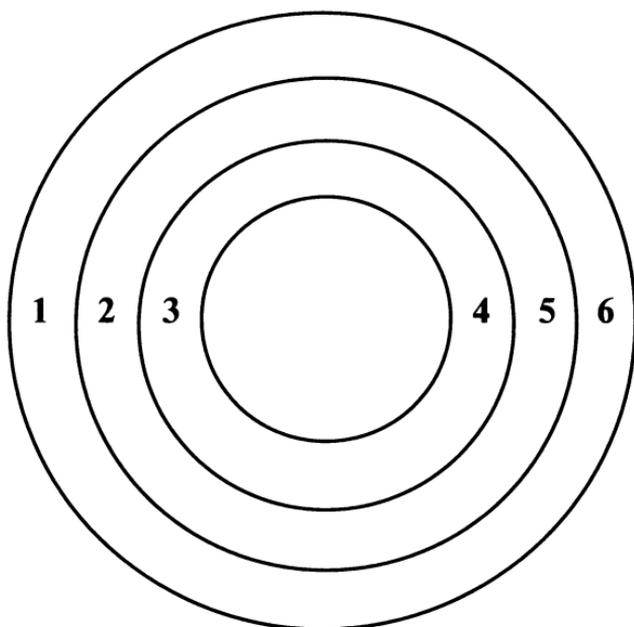


СХЕМА А

ОТКРЫТОЕ УБИЙСТВО ИЛИ ТАЙНАЯ МЕСТЬ?

Остановимся теперь на смысловой стороне этого удивительно правильного, симметричного построения.

Зачем Шекспиру понадобилось трижды повторять один и тот же сюжет? Чем разные версии этого сюжета отличаются друг от друга?

Прежде всего, от версии к версии меняются субъективные и объективные мотивировки внешне похожих, но внутренне глубоко различных действий персонажей. Каковы мотивировки убийства и мести в каждой из параллельных сюжетных линий?

Мотивы и историю убийства старого Фортинбраса старым Гамлетом мы находим в самом начале пьесы в монологе Горацио, который пересказывает известный ему “слух”:

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...
 (I, 1)

Из рассказа Горацио следует, что старый Гамлет получил власть над землями “кичливого Норвежца” в честном, *открытом* рыцарском поединке-дуэли. Из того же рассказа Горацио мы узнаем о первом мотиве действий молодого Фортинбраса — он хочет вернуть обратно проигранные отцом земли:

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,
 Путем насилья сказанные земли,
 Отцом его утраченные...
 (I, 1)

Молодой Фортинбрас одержим желанием *во что бы то ни стало* возвратить утраченные его отцом земли и готовится выступить с войском против Дании. Он не скрывает своих намерений и действует *открыто*, что мы видим из монолога Клавдия:

...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.
 (I, 2)

Далее Клавдий сообщает, что он просит “письмом Норвежца, дядю Фортинбраса”, который “едва ль что слышал о замыслах племянника, пресечь его шаги”. Молодой Фортинбрас, тоже племянник своего дяди — короля Норвежца, который хочет отомстить за отца, как и два других мстящих “племянника” в трагедии — Луциан и Гамлет.

Желание *во что бы то ни стало* отомстить за смерть отца является главным мотивом всех действий и взбунтовавшегося Лаэрта:

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.
 (IV, 5)

При этом Лаэрт настолько одержим жаждой мести, что готов действовать *тайно* и замышляет вместе с королем злодейское убийство. Король предлагает Лаэрту под видом *открытого*, рыцарского поединка вызвать Гамлета на неравную дуэль:

Клавдий

... 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.

(IV, 7)

Лаэрт соглашается и добавляет к замыслу короля:

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 лезвие,
И если я хоть чуть задену принца,
То это смерть.

(IV, 7)

Таким образом, мстящий Лаэрт совершает злодейское убийство, действуя *тайно*.

И в этом он схож с Клавдием, который в своей страсти завладеть трон и королевой *тайно* отравляет старого Гамлета, о чем мы узнаем из слов Призрака:

Когда я спал в саду,
 Как то обычно делал пополудни,
 Мой мирный час твой дядя подстерег,
 С проклятым соком белены в сосудце
 И тихо мне в преддверия ушей
 Влил прокажающий настой...
 Так я во сне от братственной руки
 Утратил жизнь, венец и королеву.
 (I, 5)

ОТРАЖЕНИЯ

Повторим кратко некоторые узловые моменты трагедии, чтобы более наглядно выявить ее структуру.

Четыре персонажа — старый Гамлет, Клавдий, молодой Фортинбрас и Лаэрт являются отражениями Гамлета, его двойниками.

В роли *убийцы* его двойниками выступают старый Гамлет (убийца старого Фортинбраса) и Клавдий (убийца старого Гамлета), а в роли *мстящего сына* — молодой Фортинбрас и Лаэрт.

Гамлет совмещает в себе обе роли: убийцы отца (он убивает отца Лаэрта — Полония) и мстящего сына (мстит Клавдию за убийство своего отца — старого Гамлета).

Гамлет оказывается двойником старого Гамлета, поскольку тоже становится убийцей отца Лаэрта.

С Гамлетом-отцом его сближает и то обстоятельство, что действия как того, так и другого связаны не с внутренними субъективными мотивами, а продиктованы объективным ходом событий.

Однако, если действия старого Гамлета объяснимы мотивами рыцарской чести — он убивает старого Фортинбраса в *открытом* поединке, а действия Клавдия связаны с преступным желанием завладеть “венцом и королевой” путем *тайного*, злодейского отравления своего брата, то действия молодого Гамлета в момент убийства Полония оказываются следствием *трагической ошибки*.

Но в ошибке Гамлета есть свой метод. Он ошибается *на пути к мести*.

Как убийца, Гамлет также является двойником Клавдия, который одержим желанием *во что бы то ни стало* завладеть “венцом и королевой” и с этой целью совершает *тайное*, злодейское убийство отца Гамлета.

Убийство Гамлетом отца Лаэрта становится следствием его тайной одержимости исполнить

обещание, данное Призраку, — “отмстить за подлое убийство”.

Как мстящий сын, Гамлет — двойник молодого Фортинбраса.

Но если мотивом действий последнего служит стремление *во что бы то ни стало* вернуть утерянные его отцом земли и он *открыто* выступает с войском, то действиями Гамлета руководит не только стремление отомстить за смерть отца, но и нечто другое, что, например, мешает ему осуществить свою месть во время молитвы:

ГАМЛЕТ

...В душевном очищенье,
Когда он в путь снаряжен и готов.
(III, 3)

Гамлет точно знает момент мести:

Когда он будет пьян, или во гневе,
Иль в кровосмесных наслажденьях ложа;
В кощунстве, за игрой, за чем-нибудь,
В чем нет добра.
(III, 3)

Здесь Гамлет излагает весь сценарий будущей мести: месть будет осуществлена, “когда он (Клавдий) будет пьян” (when he is drunk), “во гневе” (in his rage — буквально “в раже”) и “за игрой” (at

gaming). Это и есть сценарий мести Клавдию во время поединка с Лаэртом. По этому “провидческому” сценарию Гамлет и осуществляет свою месть (revenge — буквально “реванш” в игре) — он убивает Клавдия во время поединка за “игрой”, за чашей вина, “когда он пьян”.

Слова Гамлета, сказанные Призраку: “О, вещая моя душа!” — определяют суть образа Гамлета — поэтический дар его “провидческой души” (prophetic soul).

Двойником Гамлета как мстящего сына является и Лаэрт. Но и здесь мы видим, что действия Гамлета и Лаэрта мотивированы по-разному. Лаэрт при первой возможности осуществить месть готов пойти на что угодно — на *тайную* интригу, на подлое убийство. Это месть — любой ценой, *во что бы то ни стало*.

Гамлет же, который не раз имеет возможность отомстить Клавдию, не делает этого, он “бездействует”. В отличие от Лаэрта, им движет не слепая месть, а “провидческая душа”.

Итак, Гамлет имеет в трагедии две пары двойников: с одной стороны, в роли убийцы чужого отца он является двойником старого Гамлета и Клавдия, с другой — его двойниками в роли мстящего сына выступают молодой Фортинбрас и Лаэрт.

При этом если мотив поведения каждого персонажа-двойника Гамлета в параллельной

ситуации однозначно определен, то мотив принца далеко не столь однозначен.

Отношения “двойничества” между персонажами трагедии образуют интересную структуру, связанную с двумя смысловыми оппозициями:

Оппозиция “убийство — месть”

Уже в самом лейтмотивном сюжете пьесы мы находим оппозицию “убийства-мести”, а тем самым — противопоставление персонажа, совершающего убийство, и персонажа, осуществляющего месть.

Старый Гамлет и Клавдий, будучи двойниками по линии убийства, противостоят в этой группе четырех двойников Гамлета молодому Фортинбрасу и Лаэрту, которые в свою очередь, являются двойниками по линии мести.

Оппозиция “открытого — тайного”

образа действия

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 претензий на утраченные его отцом земли.

Лаэрт действует *тайно*. Во время поединка с Гамлетом он пускает в ход отравленную, заточенную и смазанную ядом рапиру.

Таким образом, старый Гамлет и молодой Фортинбрас — двойники по линии открытого образа действий — противопоставлены Клавдию и Лаэрту — двойникам по линии тайного образа действий.

ГАМЛЕТ В КВАДРАТЕ

Зеркальная система двойников и параллельных линий в композиции трагедии может быть представлена в форме геометрического квадрата.

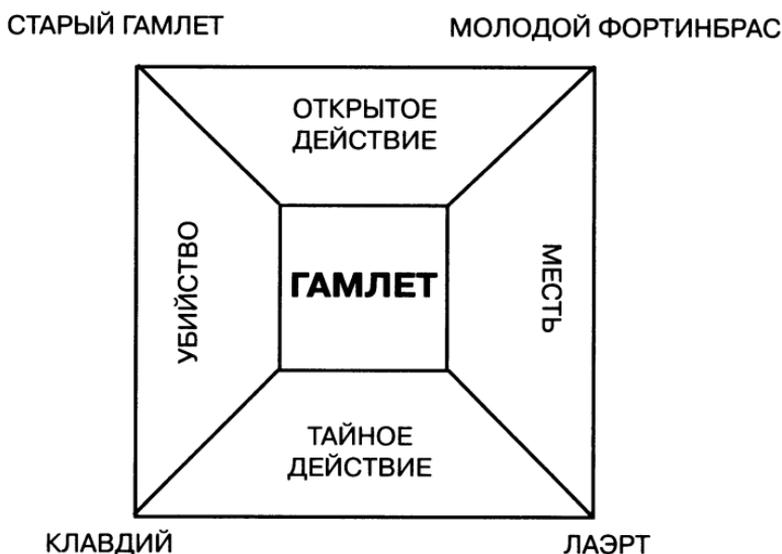


СХЕМА В

В вершинах квадрата стоят персонажи — двойники, а по сторонам — соответствующие им пары каждой из двух оппозиций — “убийство — месть” и “открытость — тайность” действия.

Гамлет оказывается смысловым центром этой композиции, образованной четырьмя его двойниками. Поэтому в нашей схеме его место соответствует точке пересечения диагоналей, которая символизирует совмещение всех персонажей и их ролей.

Местоположение Гамлета на пересечении диагоналей квадрата в метафорическом смысле перекликается с финалом трагедии, когда новый король, молодой Фортинбрас, призывает:

Пусть Гамлета поднимут на помост,
Как воина, четыре капитана...
(V, 2)

Гамлет — в центре квадрата, образованного четырьмя капитанами — воинами, тоже двойниками, ведь Гамлет — “воин”.

Но он и центральная фигура в кольцевой композиции пьесы⁶⁶.

⁶⁶ Интересна параллель Гамлета-хора с двумя формами хора в древней драме: круговой, где участники образовывали круг, и четырехугольной, где они выстраивались в форме квадрата.

Квадратура круга — древняя задача о построении квадрата, равновеликого данному кругу. Ее нельзя решить с помощью циркуля и линейки. Задача становится разрешимой, если для построения привлечь другие средства.

Вся “площадь” трагедии вписывается как в круг (схема А), так и в квадрат (схема В). Это шекспировское решение классической задачи о квадратуре круга другими средствами. В каком смысле?

“В том смысле, в котором этот смысл имеет смысл”, — ответим мы репликой Гамлета из вышеупомянутой пьесы В. Коркии.

Гамлет в этой образной геометрии занимает место Человека Вселенной, словно вышедшего из рамок знаменитого рисунка Леонардо да Винчи.

По отношению к лейтмотивному сюжету трагедии этот Человек-Гамлет становится совмещением двух главных аллегорических персонажей — Убийцы Отца и Мстящего Сына.

Его поступки и *действенное бездействие*, лишенное однозначной мотивировки, приобретают двойное осмысление в свете *открытого образа действий* одной пары двойников и *тайного образа действий* другой пары двойников.

Гамлет оказывается на границе двух трагедий: *трагедии чести*, связанной с *открытым* убийством и

открытой мезтью, и *трагедии злодейства*, связанной с *тайным* убийством и *тайной* мезтью.

“Провидческая душа” Гамлета и есть загадка трагедии Шекспира “Гамлет”.

ЭПИЛОГ

Мы ощущаем в Гамлете какую-то пророческую силу, какую-то мистическую способность предвидеть то, что случится. Каждое сказанное им слово говорит о том, что он предвидит не только свое собственное будущее, но и будущее всех других действующих лиц трагедии.

Напомним первые слова Гамлета в трагедии.

На вопрос матери о смерти отца:

Так что ж в его судьбе
Столь необычным кажется тебе?
(1, 2)

Гамлет убежденно отвечает:

Мне кажется? Нет, есть. Я не хочу
Того, что кажется.
(1, 2)

Откуда эта уверенность в том, что смерть отца
“столь необычна”?

От сцены к сцене мы узнаем, что все, о чем ему
сообщают другие персонажи, он уже загадочным
образом предвидел.

До того как Горацио сообщает Гамлету о своей
встрече с Призраком, он уже “видит” отца своим
“умственным взором” (mind’s eye):

ГАМЛЕТ
Отец! Мне кажется, его я вижу.

Горацио
Где, принц?

ГАМЛЕТ
В очах моей души, Горацио.
(1, 2)

Гамлет предвидит и причастность Клавдия к
смерти отца. Когда Призрак сообщает ему об этом:

Змей, поразивший твоего отца,
Надел его венец ,

Гамлет восклицает:

О вещая моя душа! Мой дядя?

В оригинале “О моя пророческая душа!” (O my prophetic soul). Именно здесь, при встрече с Призраком, Гамлет впервые заявляет, а, может быть, и впервые узнает о своем пророческом даре, которому Судьба на каждом шагу будет давать свое трагическое подтверждение.

Первая встреча Гамлета с Офелией (первая, которую видит зритель). Первые слова Гамлета, обращенные к ней:

В твоих молитвах, нимфа,
Да вспомнятся мои грехи.
(III, 1)

И снова в Гамлете говорит его пророческий дар — рассказ Гертруды о том, как утопающая Офелия напоминала речную нимфу, слишком далек от случайного совпадения.

Гамлет предвидит и трагический конец, ожидающий его мать, уподобляя ее мартышке, которая, выпустив птиц, сама залезла в клетку и сломала себе шею (III, 4). В финале трагедии это и происходит — Гертруда гибнет, выпив отравленное вино, предназначенное сыну.

Гамлет предчувствует, что Клавдий, отправляя его в Англию в сопровождении Гильденстерна и Розенкранца, готовит ему верную смерть. Он предвидит даже, что сможет направить удар против тех, кто его готовит.

Наконец, Гамлет предсказывает и свою близкую смерть. В разговоре с Горацио перед поединком с Лаэртом он прямо говорит, каким тяжким грузом является для него этот провидческий дар:

ГАМЛЕТ

Но ты не можешь себе представить, какая тяжесть здесь у меня на сердце; но это все равно.

ГОРАЦИО

Нет, дорогой мой принц...

ГАМЛЕТ

Это, конечно, глупости; но это словно какое-то предчувствие ...

(V, 2)

На предложение Горацио отменить поединок Гамлет отвечает отказом — он уже слишком хорошо знает фатальную “пред-заданность” своей Судьбы:

ГОРАЦИО

Если вашему рассудку чего-нибудь не хочется, то слушайтесь его. Я предупрежу их приход сюда и скажу, что вы не расположены.

ГАМЛЕТ

Отнюдь; нас не страшат предвестия; и в гибели воробья есть особый промысел...

(V, 2)

И опять речь идет не о том, что Гамлета “не страшат предвестия”; наоборот, страшат и страшат своей “пред-заданностью”: “Мы бросаем вызов предсказанию” (*We defy augury*). Образно говоря, он идет навстречу своей Судьбе:

...и в гибели воробья есть особый промысел...

Пред-заданность, пред-сказанность, пред-реченность сближают трагедию Гамлета с трагедией Эдипа. Но в отличие от Эдипа Гамлету предсказывает не дельфийский оракул, а его собственная “пророческая душа”. В самом этом провидческом даре Гамлета и заключена вся суть его трагедии.

Гамлет знает свое трагическое будущее, и в этом эзотерическом знании таится загадка его трагедии.

Гамлет наделен самым страшным даром, каким только может быть наделен человек, — провидческим знанием тех несчастий, которые ждут его самого и его близких. Трагедия Гамлета подобна трагедии вещей Кассандры, чьи пророчества несут с собой лишь смерть и ужас, отнимают надежду и превращают будущее в апокалипсический ад.

БЛАГОДАРНОСТИ

Авторы выражают глубокую благодарность драматургу и поэту Виктору Коркия, друзьям — Сергею Серебрякову, Ирине Большаковой и Лехи Ян — за ценные советы, рекомендации и моральную поддержку.

КОРОТКО ОБ АВТОРАХ



ВЛАДИМИР ПИМОНОВ родился в 1955 году в Москве. Филолог, журналист. Автор работ “Гамлет: структурный и семантический анализ”, “Немая сцена у Шекспира”, “Какие строки сочинил Гамлет?”, “Антоний и Клеопатра”.

Живет в Копенгагене. Сотрудник датской газеты “Экстра Бладет”. Награжден медалью Академии российской словесности “Ревнителю просвещения”.



ЕВГЕНИЙ СЛАВУТИН родился в 1948 году в Москве. Главный режиссер театра МГУ, художественный руководитель театра “МОСТ”, профессор актерского

факультета Международного Славянского университета. Выдвигался на Государственную премию за спектакль “Черный человек, или Я — Сосо Джугашвили” по пьесе В. Коркия. Спектакль “Вальпургиева ночь, или шаги Командора” по пьесе В. Ерофеева и кабаре “Синие ночи Че Ка” с успехом прошли в России и за рубежом.

**Книги издательства «М.И.П.»
можно заказать в офисе
компании по адресу:**

M.I.P.

117071, Москва,
ул. Орджоникидзе, д. 13/2
Тел.: (095) 958-22-31, факс: (095) 958-20-21
E-mail: mip@bizi.ru

**Владимир Пимонов
Евгений Славутин**

Загадка Гамлета

Художник В. Глушенков

ЛР № 090221 от 10 марта 1999 г.

Формат 84 x 108 ¹/₃₂

Гарнитура «Newton». Печать офсетная. Усл. печ. л. 8

Тираж 2000 экз. Заказ № 387

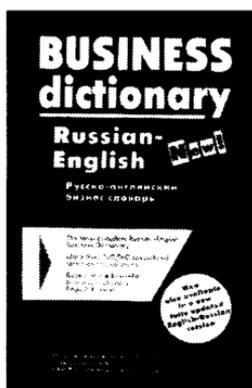
Отпечатано с готовых диапозитивов в ОАО «Типография „Новости“».
107005, Москва, ул. Ф.Энгельса, 46.

ISBN 590062811-6



9785900 628110

В издательстве „М.И.П.“ вы можете приобрести:



Бизнес словарь: русско-английский.
-М.: М.И.П., 1999. - 1104 с. -
Переплет.

Русско-английский бизнес словарь является самым полным специализированным словарем на российском рынке. Словарь содержит более 100 000 терминов с точными эквивалентами на английском языке. Лексическая база является собственностью датского издательства L&H Publishing Co. и охватывает такие

области, как аудит, банковское дело, бухгалтерия, инвестиции, корпоративное и международное право, логистика, маркетинг, масс-медиа, менеджмент, налоги, недвижимость, политика, реклама, страховое дело, торговля, управление, финансы и многие другие.



**Электронную версию Бизнес словаря:
два словаря на одном диске - Англо-
русский и Русско-английский.**

Использование электронного словаря даст вам следующие преимущества:

Возможность просмотра либо полного текста словаря, либо индекса словарных статей;

Использование клавиатурных

сокращений и доступ одним нажатием ко всем основным функциям программы браузера;

Использование специальной опции поиска слов и выражений внутри алфавитного указателя;

Возможность копирования переводов в ваш текстовый процессор (или любую другую программу) - таким образом вы сможете избежать случайных опечаток.

Системные требования: Microsoft Windows 9x, 2000 или NT, наличие CD-ROM дисковод.

www.
bizi.ru

услуги
и
ТОВАРЫ
on-line

Сайт для
деловых
людей



www.
bizi.ru

for busy people

Сохранится ли автопортрет Шекспира?
Какие строки сочинил Гамлет?
Почему Клавдий не видит пантомиму, а Гертруда - Призрака?
Зачем принц Датский выпивает чашу с отравленным вином?
Как Шекспир решил задачу о квадратуре круга?

Ответ на эти вопросы вы найдете в этом захватывающем театральном триллере, сюжет которого - поиск разгадки тайны "Гамлета", самой загадочной пьесы в мировой драматургии. Вы совершите увлекательное путешествие по лабиринту шекспировской трагедии и станете свидетелями магической игры драматурга с двойниками и числами, именами и жанрами, "зеркалами" и "мышеловками".

