

## Особенности композиции трагедии Шекспира «Гамлет»

*Сколько комментариев уже было написано на «Гамлета»  
и сколько их еще предвидится впереди!*  
Тургенев И.С. «Гамлет и Дон-Кихот»

В одной из своих работ Ю.М. Лотман пишет о способности художественных текстов выступать генераторами новых сообщений. Так, даже «если самое посредственное стихотворение перевести на другой язык (то есть на язык другой стихотворной системы), то *операция обратного перевода не даст исходного текста* (курсив наш. – М.И.)» [1]. Имеется в виду, что через степень несовпадения обратного перевода с исходным текстом можно измерять смысловое богатство исходного текста. Лотман также ссылается на возможность отличающихся друг от друга художественных переводов на один и тот же язык одного и того же стихотворения, в силу чего любой перевод выступает лишь одной из интерпретаций исходного текста. А это означает, что можно говорить об их *условной* эквивалентности исходному тексту, которая как раз и подразумевает определенную степень несовпадения [2].

Дополним мысль Лотмана следующими соображениями. Представим, что некий текст взялся перевести на другой язык человек, слабо знающий и понимающий язык, на котором этот текст написан. В таком случае обратный перевод с гарантией не даст исходного текста. Каким же образом можно отличить несовпадение обратного перевода с исходным текстом в случае художественного перевода, действительно способного породить новую информацию, и в случае, когда речь идет о переводе плохом и беспомощном? Ведь в обоих случаях не будут совпадать исходный текст и его обратный перевод.

Здесь мы хотели бы ввести вот какое допущение. Перевод можно считать вполне адекватным, если он предлагает такую интерпретацию, или прочтение, исходного текста, которые *имплицитно* присутствуют в самом исходном тексте. И вот в таком случае несовпадение обратного перевода с исходным текстом будет показателем того, что мы действительно имеем дело со знаковой системой с сильной креативной функцией.

Поясним на примере. В трагедии «Гамлет» Шекспира принц и Горацио разговаривают о короле, отце принца. В оригинале Горацио произносит фразу: «He was a goodly king». Обратим внимание на слово «goodly», варианты его перевода на русский язык следующие: красивый; значительный, большой; прекрасный, приятный [3]. Буквальный перевод этой фразы получается: «Он был прекрасным королем».

Теперь дадим эту же фразу в переводе Анны Радловой: «Он был король» [4]. Обратный перевод дает: «He was the king». Сравнивая фразу с исходным текстом, мы обнаруживаем пропуск слова «goodly». Таким образом, англий-

ский оригинал и перевод Радловой не совпадают. Тем не менее перевод соответствует по крайней мере одному из смыслов, несомненно присутствующих в английском оригинале: «Он был настоящим королем». Это подтверждается тем, что именно этот смысл передает в своем переводе данной фразы М. Лозинский «Истый был король» (1933) [5].

Обратим также внимание на то, что внешне менее информативный перевод Радловой (сообщается то, что и так известно: отец Гамлета был королем), парадоксальным образом более выпукло подчеркивает то главное, которое выделяет в своем переводе М. Лозинский, именно то, что отец Гамлета был истинным королем.

Но для нас важны различия в восприятии не отдельных предложений, а художественного текста в целом. Согласно Лотману, отсутствие совпадения между исходным текстом и его восприятием связано с тем, что создатель текста и тот, кто воспринимает этот текст (например, переводчик), не являются совершенно тождественными личностями с одинаковым языковым опытом и объемом памяти. Сказываются также различия в культурной традиции и та индивидуальность, с которой традиция реализуется [6].

Однако можно перенести центр тяжести с различий между создателем текста и тем, кто этот текст воспринимает, – на особенности *самого текста*. Эти особенности по нашему убеждению должны быть такими, чтобы предоставлять возможность по-разному его воспринимать различными субъектами или даже одним и тем же субъектом в разные временные периоды.

Об этих особенностях художественного текста писал в свое время Л.С. Выготский: «Шекспир, конечно, не думал, сочиня трагедию, всего того, что думал, читая ее, Тик и Шлегель; и все же, хоть Шекспир и не придумал всего этого, в Гамлете это все есть и есть неизмеримо больше: такова природа художественного создания» [7]. Вспомним в связи с этим существенно отличающиеся работы о «Гамлете» Шекспира самого Выготского, написанные с интервалом девять лет: в 1916 и 1925 гг., которые тем не менее выразили то, что несомненно присутствует в трагедии [8].

Известно, что Чехов не соглашался с постановкой «Вишневого сада» Станиславским в виде драмы, считая, что на самом деле речь идет о комедии или даже фарсе. Для нас это означает, что в самом тексте пьесы «Вишневый сад» имплицитно присутствует возможность обеих трактовок – в виде драмы и в виде комедии – даже при сохранении текста без каких-либо значимых изменений.

Нам представляется, что существуют особенности текста, обеспечивающие различие в его трактовках, интерпретации и восприятии, связанное не только с неизбежной многозначностью словесного материала, но также с *композицией*, или *способом построения* художественного произведения в целом. В настоящей работе мы рассмотрим те особенности композиции шекспировского «Гамлета», которые обеспечивают возможность различных, вплоть до противоположных интерпретаций и восприятий этой трагедии.

\* \* \*

Аристотель в «Поэтике» определяет фабулу трагедии как воспроизведение единого цельного действия, при котором соединение частей событий происхо-

дит так, чтобы «с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое» [9]. А вот в эпическом произведении, пишет Аристотель, допускается меньше единства действия, поэтому «из всякого эпического подражания получается несколько трагедий». Так, «Илиада» и «Одиссея» содержат части, «каждая из которых сама по себе достаточной величины» [10].

Сравнивая под этим углом зрения трагедии Шекспира, мы обнаруживаем, что «Ромео и Джульетта», «Король Лир», «Отелло» вполне удовлетворяют требованию Аристотеля относительно фабулы, а именно, пропуск частей в них изменил бы целостность действия. Например, устранение в «Короле Лире» сцены, в которой происходит раздел королевства между дочерьми Лира, сделает непонятным весь дальнейший ход трагедии как единого цельного действия. А в «Гамлете» можно опустить первую часть, в которой Призрак появляется перед Горацио и офицерами стражи; именно это сделал Григорий Козинцев в своем фильме «Гамлет» (1964), тем не менее трагедия не утратила цельности и единство. Устранение сцены на кладбище с шутками могильщиков и рассуждениями Гамлета о судьбе «бедного Йорика» и о том, «почему бы воображению не проследить благородный прах Александра, пока оно не найдет его затыкающим бочечную дыру?» [11], не привело бы к потрясению целостности трагедии. Вполне можно убрать фрагмент, в котором войско Фортинбраса движется в Польшу, вместе с монологом Гамлета, начинающегося словами: «Как все кругом меня изобличает...» [12].

В то же время сцену на кладбище вплоть до появления похоронной процессии вполне можно поставить в качестве небольшой самостоятельной пьесы. Это же можно сказать о фрагменте с движением войска Фортинбраса в Польшу. Получается, что композиция трагедии формально скорее соответствует аристотелевскому определению эпического произведения, в котором, напомним, допускается меньше единства действия и есть возможность выделить вполне самостоятельные части.

Обратим внимание на значительное место случайностей и чисто внешних обстоятельств в «Гамлете». А это противоречит другому аристотелевскому правилу: «чтобы то-то происходило вслед за тем-то по необходимости или вероятности. Стало быть, очевидно, что и развязки сказаний должны вытекать из самих сказаний, а не с помощью машины» [13].

Ведь очевидно, что призраки умерших не посещают с необходимостью или с вероятностью здравствующих сыновей, чтобы сообщить им, как в действительности обстояло дело с их уходом из жизни. И постановка знаменитой «Мышеловки» оказалась возможной лишь потому, что заехали актеры, не выдержавшие конкуренцию в столичном театре со стороны актеров-детей, которые почему-то вдруг оказались в моде.

Перед разговором Гамлета с матерью случайно прячется за ковром именно Полоний, которого Гамлет поражает шпагой в полной уверенности, что убивает ненавистного короля: «Ты, жалкий, суетливый шут, прощай! Я метил в вышего; прими свой жребий». Во время плаванья в Англию появляются неизвестно откуда пираты, на корабль которых переходит Гамлет, что позволяет ему вернуться в Данию.

Очень кстати оказывается при Гамлете отцовская печать («Мне даже в этом помогало небо»), позволившая скрепить подложное письмо, в котором предписывалось его подателей – Розенкранца и Гильдерстерна – по их прибытию в Англию «немедля умертвить, не дав и помолиться».

Наконец совершенно непонятно, по какой причине Гамлет и Горацио появляются на кладбище, чтобы к собственному удивлению стать свидетелями похорон Офелии. Ведь с таким же успехом они могли оказаться в другом месте. Но тогда не случилась бы ссора Гамлета с Лаэртом, которая была использована королем для организации рокового поединка на рапирах, в результате которого погибают главные действующие лица, а прибывший весьма кстати принц Фортинбрас кладет начало новой королевской династии.

В поединке нечаянно происходит обмен рапирами, который приводит к ранению Лаэрта его же отравленным клинком и к признанию, что Гамлету, раненному этим же клинком, осталось жить менее получаса [14].

Обратим внимание также на то, что знаменитые монологи в трагедии создают впечатление вставок, не вытекающих напрямую из предшествующих сцен и не влияющих непосредственно на дальнейший ход событий.

Рассмотрим ситуацию, в которой Гамлет произносит первый монолог. В нем раскрывается обида на мать, которая скоропалительно вышла замуж за дядю, который «на отца похож не боле, чем я на Геркулеса». Сразу после монолога происходит встреча Гамлета с Горацио, товарищем по учебе в виттенбергском университете. На объяснение Горацио, что он прибыл в Эльсинор из склонности к безделью, Гамлет отвечает неуклюжим и громоздким укором: даже враг Горацио такое не сказал бы, и не стоит насиловать его слух таким поклепом на самого себя, и что он-то, Гамлет, знает, что Горацио отнюдь не бездельник.

Вся сцена встречи Гамлета с Горацио никак не связана с только что произнесенным монологом. Но важно, что в ней повторно поднимается тема поспешного замужества матери, которая теперь дается в иронически-заземленном виде: Горацио спешил на похороны короля, а попал на свадьбу, последовавшую так быстро, что холодное от поминок перешло на брачный стол. Воспроизведена и вторая тема монолога: прежний король, в отличие от своего преемника, был настоящим королем и человеком, которого уже не встретить.

Так как обе темы монолога повторяются, то возникает вопрос: в чем состоит смысл монолога? Конечно, монолог озвучивает боль, которую испытывает Гамлет от поступка матери. Но эта же боль, пусть и не в такой резкой форме, представлена в разговоре про поправшее с поминок на брачный стол холодное. А дальше начинается тема появления тени отца Гамлета и т.д. Таким образом, ничего бы не изменилось с точки зрения дальнейшего хода трагедии, если бы монолог был пропущен ее постановщиком.

В фильме Григория Козинцева сохранение монолога привело к пропуску шуточного препирательства Гамлета и Горацио по поводу приезда последнего из-за склонности к безделью. Режиссеру показалось неуместным резкое снижение уровня трагизма сразу после произнесения монолога, поэтому пришлось выбирать: сохранить монолог либо препирательство между Гамлетом и Гора-

цио. Это означает, что возникают трудности в передаче исходного текста во всей полноте в силу контрастности следующих друг за другом во времени фрагментов. А с другой стороны, повторим, ирония про холодное, перешедшее на брачный стол, дублирует и в этом смысле делает необязательным сам монолог. Получается, что первый монолог не выглядит совершенно необходимым, наоборот, создается впечатление, что с композиционной точки зрения он является избыточным.

В монологе, который Гамлет произносит после встречи и разговора с Призраком, речь идет о решимости подчинить себя целиком и полностью мести за убийство отца дядей-королем. Но эта же тема дублируется в разговоре с Горацио и офицерами стражи на уровне символического обобщения: «Век расшатался – и скверней всего, что я рожден восстановить его!». Это взваливание на себя бремени по исправлению расшатавшегося века вполне соответствует обещанию подчинить всю свою жизнь восстановлению справедливости, прозвучавшем в монологе.

Содержание других монологов Гамлета также либо дублируется в дальнейшем тексте, либо может быть опущено без ущерба для его понимания. В третьем монологе речь идет о том, чтобы заставить короля среагировать на сцену отравления, представленную актерами. Но эта же тема повторяется в разговоре с Горацио, когда Гамлет просит его проследить за дядей во время исполнения сцены приезжими артистами: «и если в нем при неких словах сокрытая вина не содрогается, то, значит, нам являлся (под видом Призрака. – *М.Н.*) адский дух...».

Знаменитый монолог «Быть или не быть», как это ни странно звучит, может быть изъят решительным постановщиком вообще без всяких по крайней мере зримых последствий для понимания дальнейшего хода трагедии. Зритель увидит, как король и Полоний разговаривают о том, чтобы наблюдая за встречей Гамлета с Офелией, выяснить «любовное ли терзание» либо что-то другое является причиной «его безумств». Затем на сцену вышел бы Гамлет, чтобы сказать Офелии, что не дарил ей подарков в качестве знаков любви, и предложить идти в монастырь, чтобы не плодить грешников. В этом смысле и этот монолог создает впечатление избыточности.

В фильме Козинцева монолог произносится на берегу моря, после этого Гамлет оказывается в замке и разговаривает с Офелией. В фильме Дзеффирелли этот же монолог следует, вопреки тексту трагедии, после разговора с Офелией и подслушанного разговора Полония с Клавдием, в котором принимается решение отправить Гамлета в Англию. Возникает впечатление, что монолог произносится только потому, что воспринимается как неотъемлемая часть трагедии.

В пятом монологе Гамлет, идущий к матери для разговора, рассуждает о своей готовности быть жестоким, но также и о том, что постарается причинить боль матери только на словах. Однако реальный разговор с матерью оказывается настолько напряженным и насыщенным событиями: убийство Полония, упреки в том, что ее новым мужем стал человек, «как ржавый колос, насмерть сразивший брата», разговор Гамлета с Призраком, которого не видит и не слы-

шит мать, делающая на этом основании вывод о реальном «умоисступлении» сына, обсуждение предстоящего отъезда по приказу короля в Англию в сопровождении тех, «которым я, как двум гадюкам, верю», – что и этот монолог оказывается избыточным.

Рассмотрим ситуацию с шестым монологом Гамлета. Предварительно король Клавдий произносит свой собственный монолог, в котором признается в совершении греха братоубийства. Затем он опускается на колени для молитвы, и в этот момент появляется Гамлет. Таким образом, признание короля о братоубийстве слышит лишь зритель. В этом смысле зритель знает больше Гамлета, ему в отличие от Гамлета «все ясно», поэтому психологически зритель (как и читатель пьесы) действительно может недоумевать по поводу пресловутой нерешительности принца в мести за отца.

Гамлет же в своем монологе рассуждает о том, что лучше убить короля не «в чистый миг молитвы», но когда тот будет занят тем, «в чем нет добра». И действительно во время разговора с матерью-королевой он наносит удар шпагой в уверенности, что за ковром находится король, подслушивающий его разговор с матерью, то есть совершающий именно то, в чем нет добра. Но реально убивает Полония. А далее Гамлета посылают в Англию, и ему уже физически не предоставляется возможность реализовать замысел мести. Лишь при возвращении во время трагического поединка с Лаэртом, подстроенного королем, то есть снова в момент, в котором «нет добра», Гамлет убивает короля, правда, ценой собственной гибели.

Но представим, что монолог Гамлета во время молитвы короля также изъят решительным постановщиком. И все равно Гамлет был бы вынужден напасть на короля лишь, так сказать, *по случаю*. Потому что ссылаясь на разговор с Призраком, то есть выходящем из потустороннего мира, и на то, что королю стало дурно во время разыгранной актерами сцены, не было бы воспринято окружающими с пониманием. Этот поступок скорее был бы истолкован как реальное проявление того безумия, которое изображал Гамлет [15]. Важно признать, что снова ничего бы не изменилось при пропуске монолога Гамлета на фоне молитвы короля [16].

Обратимся к монологу короля Клавдия. Как уже было сказано, в нем король прямо признается в братоубийстве, но свидетелями этого признания являются лишь зрители, которые, конечно же, своим знанием относительно того, как обстоит дело в реальности, не могут повлиять на то, что происходит на сцене. В этом смысле монолог короля тоже избыточен.

\* \* \*

Итак, мы имеем, с одной стороны, последовательность поступков и сцен не связанных необходимым образом; а, с другой стороны, монологи, каждый из которых, взятый в отдельности, тоже не выступает совершенно необходимым. Однако представляется очевидным, что само наличие монологов *наряду* с поступками и сценами является *важнейшей особенностью композиции* «Гамлета» как художественного произведения. И вот эта особенность композиции, как мы сейчас увидим, порождает возможность отличающихся друг от друга интерпретаций, прочтений и соответственно постановок. Подчеркнем этот важный для

нас тезис: само наличие монологов в качестве композиционной особенности трагедии является условием неисчерпаемого множества интерпретаций, толкований и восприятий как режиссерами театральных и кино- постановок, так и просто читателями трагедии.

Присмотримся более пристально к монологам. Вот ситуация, в которой Гамлет произносит свой первый монолог. Сначала король Клавдий упрекает принца, что тот все еще продолжает нести траур по отцу, а королева-мать разъясняет, что «все жившее умрет и сквозь природу в вечность перейдет», и спрашивает, что в судьбе отца кажется Гамлету необычным? Гамлет в ответ проводит различие между тем, что *кажется*, и тем, что *есть*. Знаки его скорби по отцу – темный плащ, стесненное дыхание, удрученные горем черты – это все это то, «что кажется и может быть игрою», но вот то, что «во мне, правдивей, чем игра». Это «во мне», как нам представляется, требует уточнения.

До сих пор мы исходили из перевода Михаила Лозинского. Обратимся к переводу этого места Анной Радловой (1937), здесь тоже речь идет о различии между знаками горя, которые «не могут истинно открыть меня», а вот «то, что внутри, изобразишь едва ли». Мы видим, что теперь речь идет о том, что «внутри». В переводе Андрея Кронеберга (1844) говорится, что «ничто из этих знаков скорби не скажет истины; их можно и сыграть. И это все казаться точно может. В моей душе ношу я то, что есть, что выше всех печалей украшений». Теперь «во мне» и «внутри» истолковывается как «в моей душе».

В подлиннике интересующая нас строка выглядит так: «But I have that within which passeth show». Ее можно перевести, если не гнаться за поэтическим слогом, следующим образом: «Но у меня есть то, что внутри и которое проходит незамеченным». Имеется в виду, если учитывать контекст, – незамеченным для внешнего взгляда.

Итак, Гамлет говорит о различии между внешними проявлениями траура по отцу и тем, что происходит в его душе. Это противопоставление внешнего и внутреннего проходит мимо внимания короля и матери-королевы. Они снова разъясняют принцу, что «если что-нибудь неотвратимо и потому случается со всеми, то можно ль этим в хмуром возмущеньи тревожить сердце?». Оставшись один, Гамлет произносит монолог, через который как раз раскрывается незамеченная для окружающих его внутренняя жизнь.

Обратим внимание на то обстоятельство, что эта демонстрация внутренней жизни может быть понята как сообщение героя, адресованное самому себе. В этом смысле монолог *обладает собственным содержанием*, которое может рассматриваться отдельно от остальной последовательности событий, происходящих на сцене. В то же время монолог все равно *встроен* в общую последовательность событий. Таким образом, монолог можно рассматривать, с одной стороны, как самостоятельное целое, а с другой стороны, как часть общего действия. Эти «с одной стороны» и «с другой стороны» означают возможность двойственного подхода к монологу; и вот эта двойственность возможных подходов порождает множество различных интерпретаций и соответственно отличных друг от друга прочтений. Покажем, как эта двойственность обнаруживается.

Рассмотрим монолог сначала как самостоятельное целое. В нем можно различить две части, следующие во времени одна после другой. В одной из них речь идет о сожалении, что существует христианский запрет на самоубийство, и о том, что все, что ни есть на свете, представляется докучным, тусклым и ненужным буйным садом, в котором властвует дикое и злое. Во второй части речь идет о чувстве ревности к матери, предавшей новым замужеством память отца, который ее так нёжил, «что ветрам неба не давал коснуться ее лица».

В то время как вторая часть монолога есть сообщение о переживаниях по поводу нового замужества матери, первая часть предстает в виде совокупности гипербола. Ведь понятно, что речь не идет о *прямой* готовности к самоубийству «здесь и сейчас», совершить которое мешает лишь христианская норма, и не о том, что на самом деле *во всем, что ни есть*, властвует дикое и злое. Эти гиперболы выражают глубину переживаний Гамлета по поводу поведения матери. Таким образом, обнаруживается *бинарная* структура монолога: гипербола *плюс* рассказ (сообщение). При этом первое выступает средством измерения значимости второго: ревность сына по поводу слишком быстрого замужества матери – вообще-то рядовое психологическое чувство – осмысливается в масштабах вселенской катастрофы.

Здесь мы хотели бы обратиться к идеям Лотмана по поводу ситуаций, когда субъект передает сообщение самому себе. В этих ситуациях, пишет Лотман, «сообщение в процессе коммуникации переформулируется и приобретает новый смысл. Это происходит потому, что вводится добавочный – второй – код и исходное сообщение перекодируется в единицах его структуры, получая черты нового сообщения» [17].

Лотман поясняет: допустим, некая читательница узнает, что женщина по имени Анна Каренина в результате несчастной любви бросилась под поезд. И читательница, вместо того чтобы приобщить в своей памяти это знание *наряду* с уже имеющимся, делает вывод: «Анна Каренина – это я». В результате она пересматривает понимание себя, отношения с другими людьми, а иногда и свое поведение. Таким образом, текст романа «Анна Каренина» Льва Толстого рассматривается «не как сообщение однотипное всем другим, но в качестве некоторого кода в процессе общения с самой собой» [18].

В нашем случае речь идет о восприятии Гамлетом собственных субъективных чувств через призму катастрофического состояния мира. Хотя на самом деле это все тот же королевский двор, который был и при отце Гамлета. Ведь и при прежнем короле Полоний скорее всего был тем же несколько болтливым министром, были придворные Озрик, Розенкранц и Гильденстерн, так же усердно выполнявших волю прежнего короля, как и нынешнего, те же вельможи, дамы, офицеры... В фильме Козинцева принц Гамлет, произнося монолог, проходит, глядя невидящим взором на расступающихся и кланяющихся вельмож и дам, и лишь при встрече с Горацио на лице проступают человеческие черты. Но на самом деле изменился не мир, изменилось отношение к нему, и это изменившееся отношение к миру выражает меру переживаний принца по поводу поступка матери.



Но, как уже было сказано, весь монолог можно рассматривать как то, что *предшествует* во времени следующей сцене трагедии. В таком случае монолог предстанет просто совокупностью поэтических гипербол и метафор, в которую войдут наравне с упоминанием про тусклый и ненужный буйный сад также не успевшие износиться башмаки, в которых мать шла за гробом, упоминание про «одр кровосмешения» и др. И теперь смысловой акцент сместится к последней фразе монолога: «Но смолкни, сердце, скован мой язык!». Эта фраза выступит точкой перехода к последующему разговору про причины, заставившие Горацио покинуть Виттенберг, и про поспешное замужество матери Гамлета. В таком случае в монологе можно оставить всего две-три метафоры, чтобы просто обозначить его в качестве отдельного сценического действия.

Для нас важно отметить принципиальную возможность двух вариантов постановки всего фрагмента, связанного с первым монологом. При одном из них в качестве главного выступит восприятие Гамлетом собственных чувств через катастрофическое воззрение на мир, и в этом случае монолог должен быть воспроизведен более или менее во всей своей полноте. При другом варианте монолог превращается в одну из сцен всего фрагмента, который начинается торжественным объявлением Клавдия о браке с королевой и заканчивается договоренностью Гамлета с Горацио и офицерами о встрече на сторожевой площадке в двенадцатом часу. В этом случае монолог в принципе может быть вообще убран, ведь его основная мысль – критическое отношение к новому замужеству матери-королевы – все равно озвучена в диалоге с Горацио.

Оба варианта постановки: весь монолог как развернутое целое либо его отсутствие (или значительное сокращение), – выступят *предельными моделями*, реальные же постановки могут в разной степени приближаться либо к той, либо к другой модели. Тем самым обнаруживается возможность целой гаммы вариантов, обогащенных неизбежной индивидуальностью режиссера и игры актеров, особенностями декораций, освещения, диспозиций и т.п. [19]

Аналогично – с точки зрения привнесения многообразия отличающихся друг от друга способов видения и постановок соответствующих фрагментов – можно рассмотреть остальные монологи. Сделаем это.

Обратимся ко второму монологу Гамлета. После сообщения Призрака, что отец Гамлета от братственной руки «утратил жизнь, венец и королеву» и был призван к ответу перед небом «под бременем несовершенств», Гамлет, оставшись один, произносит монолог, который начинается с непосредственной психологической реакции на услышанное: «О рать небес! Земля! И что еще прибавить? Ад?» Затем следует призыв к твердости духа: «Стой, сердце, стой. И не дряхлейте, мышцы, но меня несите твердо».

Далее совершается символический акт очищения, или, говоря современным языком, обнуления, памяти: «с таблицы памяти моей все суетные записи 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».

Понятно, что снова речь идет о гиперболе, а не о проведении конкретных действий над собственной психикой. Но этой гиперболой измеряется степень сознательного подчинения *всей* будущей жизни исключительно императиву

мести за убийство отца: «Улыбчивый подлец, подлец проклятый! – Мои таблички, – надо записать, что можно жить с улыбкой и с улыбкой быть подлецом; по крайней мере – в Дании. – Так, дядя, вот, вы здесь. – Мой клич отныне: "Прощай, прощай! И помни обо мне". Я клятву дал».

Здесь снова посредством одной части монолога измеряется степень значимости другой его части. Теперь уже речь идет не о возвеличивании чувства ревности до уровня мировой катастрофы. Но о такой работе с собственным сознанием, в котором остается лишь голая идея мести, рядом с которой сыновние чувства к матери, любовь к Офелии, простая человеческая жалость и снисходительность отступают в тень и начинают ужиматься до бесконечно малой величины.

Но этот же монолог можно рассматривать снова как часть всего фрагмента, в котором описывается встреча Гамлета с Призраком. В этом случае существенным моментом выступит трезвое и даже ироническое отношение к Призраку как возможному обличью дьявола. Вспомним восклицания Гамлета: «О бедный призрак!»; «А! Это ты сказал! Ты здесь, приятель? – Вот, слышите его из подземелья?»; «Так, старый крот! Как ты проворно роешь! Отличный землекоп!» [20].

Теперь рассказ Призрака предстанет лишь дополнительным психологическим аргументом в пользу уже сформировавшейся смертельной ненависти принца к дяде, который женился на вдовствующей королеве-матери с целью завладения короной.

Перед нами снова вырисовываются два противоположных видения данного фрагмента и соответственно возможность целого веера промежуточных вариантов конкретных постановок и прочтений.

В третьем монологе демонстрируется степень восприятия Гамлетом самого себя ничтожеством, которому не по силам сказать что-то достойное «даже за короля, чья жизнь и достоянье так гнусно сгублены». В качестве масштаба выдвигается умение актера «в вымышленной страсти» так поднимать свой дух до своей мечты, «что от его работы стал весь бледен; увлажен взор, отчаянье в лице, надломлен голос, и весь облик вторит его мечте».

Само по себе сравнение способности озвучивать во всеуслышание *свои реальные чувства* с тем, как это сделал бы актер, профессия которого состоит в том, чтобы выражать отнюдь не реальную, но именно *вымышленную страсть*, представляется не совсем правомерным. Но важно, что это сравнение служит, подобно увеличительному стеклу, для выражения бесконечного отчаяния, испытываемого Гамлетом от мысли, что до сих пор не выполнено обещание отомстить за «умерщвленного отца», данное самому себе после разговора с Призраком. Отметим, что здесь тоже обнаруживается бинарная структура: актерское умение используется в качестве способа (кода, по Лотману) измерения степени бессилия выразить свои истинные чувства относительно происходящего.

Но рассмотрим этот монолог в общем контексте фрагмента, который принято называть «Мышеловкой». Гамлет со знанием дела инструктирует актеров разыграть сцену, которая должна заставить короля Клавдия выдать себя в каче-

стве братоубийцы. Теперь смысловой акцент всего монолога опять сместится к последней фразе: «Дух, представший мне, быть может, был и дьявол... Меня он в гибель вводит. Мне нужна верней опора. Зрелище – петля, чтоб заарканить совесть короля». И Гамлет здесь предстает не в виде отчаявшегося неудачника, но – человека, хладнокровно подготавливающего ловушку для своего могущественного противника.

Мы снова видим две предельные модели постановки всего фрагмента, а значит возможность многообразных промежуточных вариантов, тяготеющих либо к тому, либо иному полюсу.

Приступим к разбору четвертого монолога, знаменитого «Быть или не быть». В силу своей сложности этот монолог не может быть сведен к бинарной структуре. А с другой стороны, он оказывается ключевым для понимания всего дальнейшего хода трагедии. Начнем с различения его содержательных частей.

Вначале идет постановка вопроса: «Быть или не быть – таков вопрос». Далее следует фрагмент в виде дилеммы «Что благородней духом: покоряться судьбе. Или сразить ее противоборством?». Третий фрагмент начинается словами «Умереть, уснуть – и только». Четвертый фрагмент начинается: «Так трусами нас делает раздумье».

Обратимся сначала к третьему, наиболее развернутому в тексте фрагменту. В нем смерть приравнивается к сну. Но неизвестно, какие сны приснятся после избавления от того, что навязывается нашей бренной телесностью. Страх перед неизвестным, которое последует после смерти, заставляет терпеть бедствия земной жизни и не спешить посредством «расчета простым кинжалом» к тому, «что от нас сокрыто».

Представляется, что эти мысли правомерно связать с первым членом указанной выше дилеммы: покориться судьбе и влачить жалкое существование из страха перед тем, что может последовать после смерти.

Четвертый фрагмент монолога переводчиками обычно истолковывается как продолжение третьего: размышление (*раздумье* у М. Лозинского, *мысль* у Б. Пастернака, *сознание* у А. Радловой) о неизвестности, последующей после смерти, делает нас трусами, и в результате «начинанья, взнесшиеся мощно», сворачивают в сторону и теряют имя действия.

Но обратим внимание на то, что в таком случае мощно вознесшиеся начинанья (*живое поле отважных предприятий* у А. Кронеберга; *замыслы с размахом, вначале обещавшие успех*, у Б. Пастернака; *дела высокой, смелой силы* у А. Радловой) странным образом приравниваются к тому, чтобы дать себе расчет простым кинжалом. Или имеются в виду какие-то иные начинания и замыслы с размахом?

Обратим внимание также на то обстоятельство, что у самого Шекспира речь идет не о раздумье, мысли или сознании, но о *совести* (conscience). Однако даже если мы в перевод вставим *совесть*, как это сделал А. Кронеберг, тогда получается еще более странная вещь: «Так всех нас совесть обращает в трусов».

Способность быть совестливым вообще-то не принято приравнивать к трусости. В.И. Даль определяет совесть как нравственное сознание, нравственное

чутье или чувство в человеке; внутреннее сознание добра и зла. Он приводит примеры действия совести: робка совесть, доколе не заглушишь ее. От человека утаишь, от совести (от Бога) не утаишь. Совесть мучит, снедает, томит или убивает. Угрызение совести. У кого совесть чиста, у того подушка под головой не вертится [21].

Таким образом, единственный случай, когда определение совести близко по смыслу к трусости, это: робка совесть, пока ее не заглушишь. Подчеркнем, что речь идет все же не о трусости, а о *робости*.

Посмотрим, как выглядит соответствующий английский текст: «Thus conscience does make cowards of us all». Перевод слова *coward* дает следующие варианты: трус, робкий, малодушный [22]. Опираясь на вариативность значения слова *coward*, переведем английский текст несколько иначе: «Так, совесть делает робким каждого из нас».

Исходя из этих соображений, и переводя слово *pale* не как *бледный, слабый, тусклый* (обычно используют этот вариант), но как *граница, черта, пределы*, переведем весь фрагмент в виде подстрочника. Но сначала оригинал: «Thus conscience does make cowards of us all; and thus the native hue of resolution is sicklied o'er with the pale cast of thought; and enterprises of great pith and moment, with this regard, their currents turn awry, and lose the name of action».

Подстрочник: «Так, совесть делает робким каждого из нас; и таким образом природное стремление к решению проблемы слабеет и ставит границу броску мысли; и предприятия большого размаха и важности в результате направляются по кривой и теряют имя поступка».

Нам представляется, что в таком переводе четвертый фрагмент можно сопоставить со вторым членом дилеммы: сразить судьбу противоборством.

Посмотрим, как вся дилемма выглядит на уровне подстрочника, при этом выражение *nobler in the mind* переведем как *благороднее* [23].

Но сначала английский текст: «Whether 'tis nobler in the mind to suffer the slings and arrows of outrageous fortune or to take arms against a sea of troubles, and by opposing end them?»

Подстрочник: «Что благороднее: страдать от пращи и стрел наглой судьбы, или взять оружие против моря бед, и покончить с ними?»

Соотнесение варианта *взять оружие против моря бед...* с рассуждением из четвертого фрагмента про *совесть, делающую нас робкими*, превращает дилемму, с которого начинается монолог, в ситуацию выбора: страдать от судьбы из страха перед смертью или покончить с морем бед, преодолев робость, внушаемую совестью.

И вот Гамлет выбирает второй путь, поэтому просит: «Офелия? В твоих молитвах, нимфа, все, чем я грешен, помяни». А затем начинается издевательское: Вы честны? (*Are you honest?*); Вы прекрасны? (*Are you fair?*); Зачем плодить грешников? (*Why wouldst thou be a breeder of sinners?*); Умные люди хорошо знают, каких чудовищ (рогоносцев – в пер. М.М. Морозова [24]) вы из них делаете (*Wise men know well enough what monsters you make of them*).

Итак, выбор осуществлен, слишком большое предприятие поставлено на кон – восстановление распатавшегося века! Поэтому необходимо подавить робость, внушаемую голосом совести.

Но возможен иной вариант понимания монолога: рассматривать его изолированно, вне общего контекста, в виде философского раздумья-колебания, когда сравниваются, соизмеряются, как бы пробуются на вкус, разные способы бытия. Ну а затем появляется Офелия. И Гамлет, догадываясь, что их подслушивают, начинает свою безумную речь, в которой (обратим внимание) в качестве рефрена повторяется просьба-приказ идти в монастырь (*Get thee to a nunnery*), ведь это позволило бы Офелии выпасть из смертельной игры, в которую ее втягивают отец и король Клавдий.

Таким образом, снова открывается возможность различных интерпретаций и, соответственно, постановок уже этого фрагмента: в интервале между решением перешагнуть через совесть [25] и – стремлением сузить круг участников до поединка только с королем Клавдием. Но трагическая ирония ситуации состоит в том, что даже это стремление не предотвращает запуск машинерии смерти, которая, начавшись с убийства Полония по ошибке вместо короля, не остановилась, пока прочие действующие лица: Офелия, королева-мать, Розенкранц и Гильденстерн, Лаэрт, король Клавдий и сам Гамлет, не сошли со сцены в битве за восстановление справедливости.

Нам осталось разобрать пятый, шестой и седьмой монологи Гамлета, а также монолог короля. Рассмотрим сначала монологи, которым присуща знакомая нам бинарная структура, когда одно измеряется через другое. Это монологи пятый и седьмой.

В пятом монологе Гамлет рассуждает о предстоящем разговоре с матерью. С одной стороны, показывается тот настрой, с которым сын идет к матери: «Теперь как раз тот колдовской час ночи, // Когда гроба зияют и заразой // Ад дышит в мир; сейчас я жаркой крови // Испить бы мог и совершить такое, // Что день бы дрогнул». Эта часть монолога показывает, какие невероятные усилия приходится предпринимать Гамлету, чтобы удержать себя в границах после того, как поведение короля во время поставленной актерами сцены с очевидностью, как считает сам Гамлет, обнаружило виновность короля в братоубийстве.

Но, с другой стороны, Гамлет призывает себя, скажем так, к умеренности: «Тише! Мать звала. // О сердце, не утрать природы; пусть // Душа Нерона в эту грудь не внидет [26]; // Я буду с ней жесток, но я не изверг; // Пусть речь грозит кинжалом, не рука».

Монолог заканчивается призывом к самому себе, соответствующую фразу дадим в переводе М.М. Морозова: «Пусть в этом мой язык и моя душа лицемерят друг перед другом: как бы я ни порицал ее (мать. – *М.Н.*) на словах, – не скрепляй, моя душа, этих слов своим согласием!».

Это противоречие между планируемой жестокостью слов и требованием к своей душе не соглашаться с этими же словами проявится в сочетании противоположных интенций последующего разговора с матерью: обвинения в соучастии в убийстве мужа («Убив царя, венчаться с царским братом...») и беседы в качестве любящего сына («Так покойной ночи; когда возжаждете благослове-

нья, я к вам за ним приду»). Очевидно, что здесь тоже возможны многочисленные варианты постановки сцены, уже заложенные в монологе Гамлета, идущего для разговора с матерью.

Седьмой монолог Гамлет произносит при встрече с войском Фортинбраса, которое движется для завоевания клочка польской земли, на защиту которого уже выставлены гарнизоны Польши.

Сначала звучит фраза, выражающее отчаяние Гамлета от очередной задержки в исполнении мести из-за вынужденной поездки в Англию: «Как все кругом меня изобличает и вялую мою торопит месть!». Потом идут философские рассуждения: тот, кто создал нас «с мыслью столь обширной, глядящей и вперед и вспять», вложил в нас эту способность не для того, чтобы ее не использовать. Однако эта же способность «глядеть вперед» оборачивается «жалким навыком» чрезмерно раздумывать о последствиях и приводит к тому, что на одну долю мудрости приходится три доли трусости.

Навыку думать о последствиях противопоставляется честолюбие принца Фортинбраса, который ведет громаду войск, смеясь над невидимым исходом. В этом состоит настоящее величие: не тревожась малою причиной, вступать «в спор из-за былинки, когда задета честь». Но эта «задета честь» тут же характеризруется как «прихоть и вздорная слава», ради которой «идут в могилу, как в постель, сражаться за место, где не развернуться всем». И вот Гамлет, у которого имеются действительные причины сражаться за свою честь, вынужден со стыдом взирать на это.

Вообще говоря, примеривание Гамлетом на себя подвигов Фортинбраса, который в силу молодости и задорного характера ищет повод просто повоевать, является не совсем правомерным. Но важно, что здесь снова обнаруживается бинарная структура монолога: затягивание в силу различных обстоятельств восстановление справедливости подчеркивается готовностью Фортинбраса, не думая о последствиях, отправлять людей, в том числе и самого себя на возможную гибель.

Однако рассмотрим монолог в контексте всего фрагмента, связанного с отправкой Гамлета в Англию. Тогда на первый план вступит последняя фраза монолога: «О мысль моя, отныне ты должна кровавой быть, иль прах тебе цена!». А дальше, как мы знаем, последовало составление подложного письма, на основании которого Розенкранца и Гильденстерна, сопровождающих Гамлета, казнят по прибытию в Англию.

Отметим в скобках, что проще было вернуться в Данию с отобранным у Розенкранца и Гильденстерна подлинным письмом короля Клавдия, в котором предписывалось британскому королю казнить Гамлета. И на основании этого письма совершить вполне оправданный дворцовый переворот наподобие того, какой попытался совершить Лаэрт, когда узнал, что его отец убит и похоронен «без пышности, без должного обряда». Но в таком случае в одной трагедии оказалось бы два Лаэрта, что, несомненно, противоречит законам драматургии.

Важно, что снова открывается целый веер возможных постановок. Одни из них будут ориентироваться на раскрытие во всей полноте философского характера монолога, другие – на решимость к выполнению хладнокровного замысла:

ибо, как сообщает Гамлет другу Горацио, «ничтожному опасно попадаться меж выпадов и пламенных клинков могучих недругов».

Оба оставшихся монолога – короля и Гамлета можно рассматривать либо по отдельности, либо как единое целое. Сначала рассмотрим по отдельности. Итак, шестой монолог Гамлета. Обычно недоумевают, почему Гамлет не использует чрезвычайно удобный момент молитвы короля, чтобы исполнить обещание Призраку. Вот король на коленях, вот меч в руках, в чем проблема?

Действительно, Гамлет сначала так и размышляет: «Теперь свершить бы все, – он на молитве; и я свершу; и он взойдет на небо; и я отмщен». Но потом снова начинаются пресловутые философские размышления: «Здесь требуется взвесить: отец мой гибнет от руки злодея, и этого злодея сам я шлю на небо. Ведь это же награда, а не месть!». Получается, что убийца будет сражен «в чистый миг молитвы», в то время как его жертва не была очищена от грехов в момент смерти. Итак, назад, мой меч! А вот когда король «будет пьян, или во гневе, иль в кровосмесных наслажденьях ложа; в кощунстве, за игрой, за чем-нибудь, в чем нет добра. – Тогда его сшиби». Парадокс состоит в том, что стремление к восстановлению справедливости по принципу «мера за меру» как раз приводит к череде убийств и смертей людей, совершенно непричастных к взаимоотношениям Гамлета и короля.

Монолог короля. Сквозная мысль монолога состоит в понимании невозможности никакой молитвой снять с себя тяжкий грех при сохранении того, ради чего этот грех был совершен: «Вот, я подыму взор, – вина отпущена. Но что скажу я? "Прости мне это гнусное убийство"? Тому не быть, раз я владею всем, из-за чего я совершил убийство: венцом, и торжеством, и королевой. Как быть прощенным и хранить свой грех?»

Что же остается? Раскаянье? Но раскаяние не может помочь тому, кто не раскаян. И все же: «Гнишь, жесткое колено! Жилы сердца! Смягчитесь, как у малого младенца! Все может быть еще и хорошо». Король молится при ясном понимании того, что «слова без мысли к небу не дойдут». В этом монологе открывается, какой ад творится в душе короля, осознающего невозможность сойти с однажды выбранного пути.

Оба монолога идут друг за другом и в этой последовательности их можно сохранить. Но вполне возможны иные варианты: оставить только один из этих двух монологов, как сделал в своем фильме Козинцев, сохранив лишь монолог короля, или вовсе их убрать. Дело в том, что уже монолог Гамлета, идущего для разговора с матерью, настолько насыщен эмоционально и полон смысла, что следующие почти сразу за ним монологи короля и Гамлета с мечом в руке могут показаться избыточными.

Но можно обратить внимание на деталь, которая делает сохранение обоих монологов оправданным. Дело в том, что происходит крайне интересная вещь, в этом состоит гениальная находка Шекспира: молитва, *произносимая без веры в ее действие*, тем не менее спасает короля от занесенного на нем меча Гамлета! [27] А это значит, что возможен вариант постановки фрагмента с акцентом на восприятии молитвы как абсолютной ценности, спасающей, даже если в нее не веришь.

Рассмотрим еще одно место в трагедии. Вернувшийся в Данию Гамлет разговаривает на кладбище с могильщиком, рассуждает о черепе бедного Йорика и об Александре Великом, который превратился в глину, пошедшую, «быть может, на обмазку стен».

В этой сцене рассуждения Гамлета тоже выглядят своеобразным монологом, так как участие Горация в качестве собеседника минимально. Таким образом, сцену можно играть как относительно самостоятельный фрагмент с раскрытием философской темы бренности всего, что существует.

Но эту же самую сцену можно представить в виде затишья перед бурей, передышки, короткой паузы перед финалом (по аналогии с музыкальным произведением). А далее последовали схватка Гамлета с Лаэртом на могиле Офелии и окончательное решение вопроса по восстановлению справедливости посредством сеющего смерть поединка.

Итак, даже сцена на кладбище вариативна, и смысловые акценты здесь можно расставить различными способами.

\* \* \*

Рассуждая в соответствии с теорией Ильи Пригожина, можно признать, что каждый монолог в трагедии «Гамлет» является точкой бифуркации, в которой намечаются расходящиеся толкования соответствующих фрагментов. В сумме эти толкования (интерпретации и прочтения) можно представить в виде необозримой совокупности пересекающихся и дополняющих друг друга потенциальных художественных миров.

Однако не стоит думать, что режиссер в работе над «Гамлетом», размышляя над постановкой очередного монолога, находится каждый раз в ситуации витязя на распутье и из различных соображений, а то и совершенно свободным актом воли выбирает версию дальнейшего восприятия или толкования сюжета. Решающую роль играет то, что Пушкин метафорически назвал магическим кристаллом, сквозь который сначала смутно, но потом все яснее различается восприятие трагедии в целом [28]. Этот образ целого должен определить особенности толкования или постановки того или иного фрагмента или монолога [29]. Пушкин использовал метафору магического кристалла для раскрытия особенностей *написания* романа. У нас же речь идет о сценической постановке или киноверсии на основе определенного художественного текста, тем не менее, как представляется, аналогия здесь уместна.

И вот здесь, на уровне именно видения целого обнаруживается, если исходить опять же из особенностей композиции «Гамлета», замечательная *двойственность*, которая и задает шкалу версий (нюансирований, как выразился бы Гуссерль) восприятий и постановок трагедии, и соответственно отдельных сцен и монологов. Сосредоточимся на этой стороне дела.

Лотман в работе «Структура художественного текста» вводит разделение текста на бессюжетную и сюжетную части. Бессюжетная часть описывает мир с определенным порядком внутренней организации, в котором не допускается изменение элементов, сюжетная же часть строится как отрицание бессюжетной. Переход к сюжетной части осуществляется посредством *события*, которое мыслится как то, что произошло, хотя могло и не произойти.



Бессюжетная система первична и может быть воплощена в самостоятельном тексте. Сюжетная же система вторична и представляет собой пласт, наложенный на основную бессюжетную структуру. При этом отношение между обоими пластами конфликтно: именно то, невозможность чего утверждается бессюжетной структурой, составляет содержание сюжета [30].

Лотман пишет: «Сюжетный текст строится на основе бессюжетного как его отрицание. ...Выделяются две группы персонажей – подвижные и неподвижные. Неподвижные – подчиняются структуре основного, бессюжетного типа. Они принадлежат классификации и утверждают ее собой. Переход через границы для них запрещен. Подвижный персонаж – лицо, имеющее право на пересечение границы». Лотман указывает примеры героев, выступающих в роли подвижных персонажей: «Это Растиньяк, выбивающийся снизу вверх, Ромео и Джульетта, переступающие грань, отделяющую враждебные «дома», герой, порывающий с домом отцов, чтобы постричься в монастыре и сделаться святым, или герой, порывающий со своей социальной средой и уходящий к народу, в революцию. Движение сюжета, событие — это пересечение той запрещающей границы, которую утверждает бессюжетная структура» [31]. В другом месте Лотман прямо называет Гамлета среди такого рода персонажей: «Право на особое поведение (героическое, безнравственное, нравственное, безумное, непредсказуемое, странное – но всегда свободное от обязательств, неизменных для неподвижных персонажей) демонстрирует длинный ряд литературных героев от Васьки Буслаева до Дон-Кихота, Гамлета, Ричарда III, Гринёва, Чичикова, Чацкого» [32].

Если мы обратимся к шекспировской трагедии, имея в виду идеи Лотмана, то обнаружим, что весь первый акт можно отнести к бессюжетной части, в которой заявлено определенное положение дел: объявление о браке Клавдия с королевой-матерью и встреча Гамлета с Призраком, сообщившем об убийстве Клавдием его отца. Переходом от бессюжетной части к сюжетной окажется решение Гамлета по исправлению данного положения дел: «Век расшатался – и скверней всего, // Что я рожден восстановить его!». Очевидно, что это решение является тем событием, которое переводит героя в действующее состояние, это решение есть то, что произошло, хотя могло и не произойти.

Присмотримся к особенностям композиции бессюжетной части. В ней обнаруживаются две параллельные, не связанные напрямую темы: восприятие успешного замужества матери-королевы в контексте вселенской катастрофы (мир как сад, в котором властвует дикое и злое) и императив мести за подлое убийство короля-отца с целью завладения его короной.

Представим в порядке мысленного эксперимента, что оставлена лишь одна из этих тем, а другая совершенно купирована режиссером-постановщиком спектакля или киноверсии. И окажется, что все остальное: принятие Гамлетом решения по восстановлению расшатанного века, его появление перед Офелией в безумном виде в чулках, спадающих до пяток, убийство Полония вместо короля Клавдия во время встречи с матерью и далее, вплоть до сеюшего смерть поединка, – сохранится с не меняющимися сути дела *mutatis mutandis*. Таким об-

разом, снова предстает особенность шекспировской трагедии о принце Гамлете, на которую мы уже обращали внимание: изъятие части не расстраивает целое.

Но теперь для нас важно подчеркнуть принципиальную возможность *двух* предельных моделей постановки трагедии о Гамлете, соответствующих исключительно либо теме борьбы за возвращение всего мира в нормальное состояние, либо теме мести за убийство короля-отца и восстановления законности в датском королевстве. Реально же речь может идти о многообразии вариантов, тяготеющих к одной из этих моделей в качестве ведущей при сохранении другой лишь в той или иной степени присутствующей. И вот это многообразие вариантов может быть выражено, кроме всего прочего, через различные способы представленности монологов по сравнению с исходным текстом.

Здесь мы хотели бы вернуться к тезису, выставленному выше: наличие монологов в качестве композиционной особенности трагедии является по крайней мере одним из условий неисчерпаемого множества ее интерпретаций, толкований и восприятий.

Сравним под этим углом зрения фильмы о Гамлете Григория Козинцева, Франко Дзеффирелли и Лоуренса Оливье, при этом будем абстрагироваться от различия их художественных достоинств.

В фильме Козинцева в первой части представлен в более или менее полном виде монолог Гамлета по поводу поспешного замужества матери-королевы: «Нет месяца! И целы башмаки, // В которых гроб отца сопровождала». В то же время дается характеристика окружающего мира: «Каким ничтожным, плоским и тупым // Мне кажется весь свет в своих стремленьях! // Какая грязь, и все осквернено, как в цветнике, поросшем сплошь бурьяном» [33].

Монолог же после встречи с Призраком, когда происходит зачистка памяти в видах подчинения императиву мести за убийство отца («с таблицы памяти моей все суетные записи сотру» и «в книге мозга моего пребудет лишь твой завет, не смешанный ни с чем»), – совершенно *опущен* в фильме. Опущены сцена клятв на мече спутников Гамлета и восклицания Призрака из подземелья, сопровождаемые ироническими комментариями Гамлета про крота, который так скор под землей [34].

В монологе Гамлета про актера сохранены слова: «Что ему Гекуба? // А он рыдает. Что б он натворил, // Будь у него такой же повод к мести, // Как у меня?». Но опущены самокритика за промедление мести королю Клавдию и рассуждения о необходимости иметь улики поверней, чем слова Призрака, который «мог принять любимый образ», и что задуманное представление (Мышеловка) должно позволить совесть короля «намеками, как на крючок, поддеть» [35].

В монологе Гамлета после разговора с капитаном принца Фортинбраса на пути в Англию снова опущено все, что касается темы мести и ее промедления, но оставлены строки о падшем состоянии мира: «Двух тысяч душ, десятков тысяч денег // Не жалко за какой-то сена клочок! // Так в годы внешнего благополучья // Людей здоровых постигает смерть // От внутреннего кровоизлиянья» [36].

Опущены монолог Гамлета, который он произносит, идя для разговора с матерью, а также его рассуждение при виде молящегося короля Клавдия о том, что лучше убить его не во время молитвы, а в момент греха.

Если учесть то, что сохранено в монологах Гамлета и что купировано, то становится очевидным доминирование темы борьбы с ничтожным миром, который подобен цветнику, заросшему бурьяном.

Сам Козинцев именно эту тему в «Гамлете» развивает в своей книге «Наш современник Вильям Шекспир»: «Перед Гамлетом открывается картина искажения общественных и личных отношений. Он видит мир, напоминающий запущенный огород, где гибнет все живое, плодоносное. Властвуют те, кто похотлив, лжив, низмен. ...Метафоры гангрены, гниения, разложения заполняют трагедию. Исследование поэтических образов показывает, что в "Гамлете" доминирует представление болезни, ведущей к смерти, разложению.

...Все сошло с колеи, вышло из пазов – и нравственные связи, и государственные отношения. Все жизненные обстоятельства вывернуты. Эпоха круто свернула с пути; все стало болезненным и неестественным, как вывих. Все поражено порчей» [37].

Обратимся к фильму Дзеффирелли. В первом монологе сохранены как слова о падшем мире, так и упреки к матери, поспешно вышедшей замуж за дядю. И почти полностью воспроизведен монолог Гамлета после встречи с Призраком: произносятся слова о стирании из таблицы памяти всех суетных слов и замене их заветом о мести, к которой призвал его Призрак. Этот завет яростно высекается мечом на камне.

В монологе про актера на первый план выходит самокритика: «Я, сын умерщвленного отца, // Влекомый к мести небом и геенной, // Как шлюха, отвою слова души». Также представлена часть монолога, в которой говорится о подготовке представления, призванного разоблачить Клавдия и подтвердить слова Призрака: «Велю актерам // Представить нечто, в чем бы дядя видел // Смерть моего отца; вопьюсь в его глаза; // Проникну до живого; чуть он дрогнет, // Свой путь я знаю. ...Дух, представший мне, // Быть может, был и дьявол; дьявол властен // Облечься в милый образ. ... Мне нужна // Верней опора. Зрелище – петля, // Чтоб заарканить совесть короля» [38].

Мы видим доминирование темы мщения. Это подтверждается сохранением почти в полном виде монолога, произносимого Гамлетом в момент молитвы короля: «Теперь свершить бы все, – он на молитве». Однако «этого злодея сам я шлю на небо, ...Ведь это же награда, а не месть! ...Когда он будет пьян, // Иль будет в наслажденьях ложа; // – Тогда его сшиби, // Так, чтобы пятками брыкнул он в небо» [39].

Итак, сравнение фильма Козинцева и фильма Дзеффирелли даже на уровне монологов показывает зримое различие акцентов. Если вернуться к схеме двух предельных моделей, то очевидно, что фильм Козинцева поместится на интервале ближе к модели с исключительно темой исправления мира, а фильм Дзеффирелли – ближе к модели исключительно темы мщения за убитого короля-отца. Можно предположить, что постановка на основе второй модели в своем

предельном выражении тяготела бы к боевику. Не случайно в фильме Дзеффирелли в сцене поединка даже Горацио разгуливает с мечом на плече.

В фильме Оливье сохранены во всей полноте монолог Клавдия с признанием в братоубийстве и монологи Гамлета, – за исключением монолога, в котором Гамлет сравнивает себя с актером и критикует себя за медлительность, здесь сохранены лишь строки: «Я это представленье и задумал, // Чтоб совесть короля на нем суметь // Намеками, как на крючок, поддеть».

Совершенно купирована тема Розенкранца и Гильденстерна, которые по пьесе Шекспира сопровождают Гамлета в Англию, в связи с этим отсутствует монолог, в котором Гамлет снова упрекает себя в нерешительности, сравнивая себя с Фортинбрасом, ведущим войска, чтобы захватить клочок земли в Польше.

Эти пропуски показывают, что в фильме Оливье в конечном счете прева­лирует все-таки тема мести, что сближает его с фильмом Дзеффирелли.

Теперь допустим, что речь идет о знакомстве с текстом трагедии не в видах ее постановки, но в качестве просто *читателя*, движущегося по тексту как он есть – целиком и полностью – с возвратом к уже прочитанному. В ситуации такого читателя находится на первом этапе и режиссер-постановщик, который лишь после начнет выстраивать трагедию в виде необратимого во времени действия. В таком случае трагедия предстанет перед мысленным взором *одновременно* во всех возможных ипостасях; в том числе в виде промежуточных вариантов между обозначенными выше предельными моделями. В результате текст шекспировского «Гамлета» неизбежно раскроется как нечто многомерное и противоречивое.

То же в музыке. Нотный текст в виде пространственной совокупности знаков можно бесконечно и всесторонне изучать, и обнаружить, если, конечно, выработана способность в ходе движения взглядом по нотам слышать их звучание, – его безграничную вариативность. Но в концертном зале под взмахи дирижерской палочки исполняется не нотная запись, а само музыкальное произведение в виде вот этой необратимой последовательности во времени акцентов и интонаций, и тогда потенциальная бесконечная вариативность, присутствующая в партитуре, уступит место однозначности и односторонности.

Этой возможности изучать *текст* «Гамлета» посредством движения по нему в произвольных направлениях соответствует опять же в силу *особенностей его построения* неизбежная антиномичность восприятия, в том числе в виде пресловутой антитезы медлительности и одновременно способности к решительным действиям главного героя. Вот вчерашний студент Виттенбергского университета по-интеллигентски корит себя словами «О, что за дрянь я, что за жалкий раб!», но этот же монолог заканчивается хладнокровными планами организации зрелища, которое должно, словно петля, заарканить совесть короля. В реальной постановке трагедии неизбежно придется пусть и чисто интонационно делать акцент либо на монологе как самостоятельном целом, либо на его концовке. Однако для читателя отсутствует это «либо – либо», но есть и то, и другое.

Это различие между неизбежной однозначностью *постановки* шекспировской трагедии [40] в виде сценического действия и столь же неизбежной антиномичностью ее восприятия в ходе изучения *текста* проступает интересным образом при сравнении работ Л.С. Выготского о принце Датском, написанных с интервалом в 9 лет.

В ранней работе (1916) Выготский, находясь под впечатлением постановки «Гамлета» Станиславским, которая в свою очередь выступила воплощением идей Гордона Грэга, дает весьма определенное, именно символично-мистическое толкование трагедии: «Гамлет, погруженный в земную ежедневность, обыденность, стоит вне ее, вынут из ее круга, смотрит на нее оттуда. Он мистик, идущий все время по краю бездны, связанный с ней. Следствием этого основного факта – касания миру иному – является уже все это: неприятие этого мира, разобщенность с ним, иное бытие, безумие, скорбь, ирония» [41].

В поздней же работе (1925 г.) Выготский выдвигает на первый план восприятие всей трагедии о Гамлете как загадки. «...Исследования и критические работы об этой пьесе носят почти всегда характер толкований, и все они строятся по одному образцу – пытаются разгадать загаданную Шекспиром загадку. Загадку эту можно формулировать так: почему Гамлет, который должен убить короля сейчас же после разговора с тенью, никак не может этого сделать, и вся трагедия наполнена историей его бездействия?» [42].

Выготский пишет о том, что одни читатели-критики считают, что Гамлет не сразу мстит королю Клавдию в силу своих нравственных качеств либо потому, что слишком большое дело возложено на слишком слабые плечи (Гете). При этом не учитывают, что часто Гамлет как раз выступает человеком исключительной решимости и отваги, совершенно не заботясь нравственными соображениями.

Другие ищут причины медлительности Гамлета в объективных препятствиях, и утверждают (Карл Вердер), что задачей Гамлета было сначала разоблачить короля, и только после этого покарать. Эти критики, пишет Выготский, не замечают, что в своих монологах Гамлет сознает, что сам не понимает, что заставляет его медлить, а те причины, которые он приводит в оправдание своей медлительности, на самом деле не могут служить объяснением его действий.

Выготский пишет, ссылаясь на Людвиг Берне, что трагедию о Гамлете можно сравнить с картиной, на которую наброшен флер, и когда мы пытаемся поднять его, чтобы разглядеть картину; оказывается, что флер нарисован на самой картине. А когда критики хотят снять загадку с трагедии, то они лишают самую трагедию ее существенной части. Сам Выготский объясняет загадку трагедии через противоречие между ее фабулой и сюжетом.

«Если содержание трагедии, ее материал рассказывает о том, как Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца, то сюжет трагедии показывает нам, как он не убивает короля, а когда убивает, то это выходит вовсе не из мести. Таким образом, двойственность фабулы-сюжета – явное протекание действия в двух планах, все время твердое сознание пути и отклонения от него – внутреннее противоречие – заложены в самых основах этой пьесы. Шекспир как будто выбирает наиболее подходящие события для того, чтобы выразить то,

что ему нужно, он выбирает материал, который окончательно несется к развязке и заставляет его мучительно уклоняться от нее» [43].

Но введем абстракцию коллективного читателя, которая объединит всех читателей и критиков художественного текста под названием «Гамлет», упоминаемых Выготским в своей поздней статье: Гете, Вердера, Берне, Гесснера, Кунно Фишера и др., включим в этот список также самого Выготского в качестве автора обеих работ о принце Датском. Мы увидим, что восприятие текста трагедии этим коллективным читателем-критиком охватит как раз все многообразие возможных ее версий, которое имплицитно присутствует в самой трагедии о Гамлете в силу особенностей ее композиции. Можно предположить, что это многообразие читательских версий и видений будет стремиться к совпадению с многообразием уже осуществившихся постановок трагедии, а также тех, которые будут осуществлены в будущем.

### Источники и примечания:

1. Лотман Ю. М. Семиосфера. – С.-Петербург: «Искусство–СПБ», 2000. - С. 15.
2. См.: там же
3. Мюллер В.К. Полный англо-русский русско-английский словарь. 300 000 слов и выражений // В.К. Мюллер. – М.: Эксмо, 2013. - С. 382-383
4. Гамлет, трагедия Вильяма Шекспира. Перевод А. Радловой. - Л., 1938
5. Григорий Козинцев в своем фильме «Гамлет» в основном опирается на перевод Б. Пастернака, но фразу Горацио «He was a goodly king» дал в переводе Радловой.
6. Лотман Ю. М. Семиосфера. – С. 157
7. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. С. 547.
8. См.: Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. - С. 205-244, 336-491
9. Аристотель. Соч.: В 4-х т. Т. 4. – М.: Мысль, 1983. С. 655. Ср. также: «...структура есть некая система, состоящая из таких элементов, что изменение одного из этих элементов влечет за собой изменение всех других» (Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. - С. 288).
10. Аристотель. Соч.: В 4-х т. Т. 4. – М.: Мысль, 1983. - С. 680
11. Выражения и цитаты из «Гамлета» везде берутся, если не оговаривается специально, в переводе Михаила Лозинского (1933).
12. В фильмах «Гамлет» Лоуренса Оливье (1948) и Франко Дзеффирелли (1990) вообще отсутствуют тема принца Фортинбраса и соответствующий монолог Гамлета.
13. См.: Аристотель. Сочинения: В 4-х т. Т. 4. С. 662. Речь идет о Deus ex machina (лат. – бог из машины), означающей развязку с привлечением внешнего фактора или, как сказал бы сам Аристотель, при помощи входящих причин.

14. У Шекспира обмен рапирами происходит без объяснений: *they change rapiers*. В фильме Козинцева Горацио указывает Гамлету на рану в плече, чтобы дать понять, что рапира Лаэрта с наточенным клинком. Поэтому Гамлет *заставляет* Лаэрта обменяться рапирами.
15. По крайней мере, суд присяжных заседателей, уже практикуемый в Англии во времена Шекспира, точно отказался бы признать такого рода аргументы вескими доказательствами вины короля в братоубийстве. На эту сторону дела указывает Е. Черняева в статье «Уильям Шекспир: загадка «фабульной загадки» «Гамлета» // <http://w-shakespeare.narod.ru/hamlet.htm> (Дата обращения 30.01.2018)
16. В фильме Григория Козинцева монолог Гамлета во время молитвы короля, так же как и монолог, который он произносит перед разговором с матерью, изъяты без всякого видимого ущерба для целостности постановки.
17. Лотман Ю.М. Избр. статьи в трех томах. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллинн, «Александр», 1992. - С. 77
18. Там же. - С. 85
19. Образ предельных моделей-полюсов заимствован из работ Ю.М. Лотмана.
20. М.М. Морозов в комментариях к своему переводу «Гамлета» отмечает, что такого рода выражения во времена Шекспира использовались для обозначения дьявола. См.: М.М. Морозов. Избранные статьи и переводы. М., ГИХЛ, 1954. Прим. 90.
21. См.: Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. СПб., 1863-1909. Также: <http://alcala.ru/dal-slovari/slovar-S//48026.shtml> (Дата обращения 20.01.2018)
22. См. Мюллер В.К. Полный англо-русский русско-английский словарь. 300 000 слов и выражений // В.К. Мюллер. – М. : Эксмо, 2013. С. 211. Такие же варианты перевода слова *coward* мы видим в: Большой англо-русский словарь // Авт.-сост. Н.В. Адамчик. – Мн.: Литература, 1998. - С. 226
23. Ср. *noble-minded* – великодушный, благородный, Мюллер В.К. С. 565.
24. См.: М.М. Морозов. Избранные статьи и переводы. М., ГИХЛ, 1954. Примечание 165.
25. По-русски: «лес рубят – щепки летят».
26. Известно, что мать римского императора Нерона была убита по прямому его приказу.
27. О том, что от меча Гамлета короля спасает молитва, пишет Л.С. Выготский, см.: Психология искусства. М.: Искусство, 1986. - С. 211
28. Пушкин А.С. Евгений Онегин: «И даль свободного романа // Я сквозь магический кристалл // Еще неясно различал».
29. Г.-Г. Гадамер использовал бы метафору «про-брасывания». См.: Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. - С. 75
30. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: «Искусство – СПб», 1998. - С. 228
31. Там же.
32. Там же.- С. 233

33. Цит. по фильму Козинцева.
34. Напомним, что такие выражения использовались для обозначения дьявола.
35. Перевод Пастернака.
36. Цит. по фильму Козинцева.
37. См.: Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. – Ленинград, Москва: Искусство, 1962. Раздел «Гамлет, принц Датский». Цит. по: <http://william-shakespeare.ru/books/item/f00/s00/z00000012/index.shtml> (Дата обращения 05.08.2018).
38. Перевод М. Лозинского.
39. Обычно при разборе фильмов о Гамлете сетуют на сокращения шекспировского текста, извиняя их необходимостью укладываться в сценическое или экранное время. Мы хотим обратить внимание на не случайность именно таких сокращений.
40. Речь идет, конечно же, не о строгой однозначности. Каждое исполнение на сцене не повторяет в точности предыдущие (даже вчерашнее) в силу неповторимости интонаций, настроенности актеров, общей атмосферы игры, изменений произносимых реплик при сохранении авторского текста в целом и т.п.
41. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1986. - С. 416, 521
42. См. там же. - С. 205
43. См. там же. - С. 235