

83.34В. н.)  
П 39

А. ПИНСКИЙ



ШЕКСПИР

## Глава третья

### ЭВОЛЮЦИЯ СЮЖЕТА. ТРАГЕДИЯ-ПРОЛОГ

#### 1

В ситуации первой из трагедий 600-х годов бросается в глаза одна особенность, которой не найти ни в какой другой трагедии Шекспира. Герой прибывает из далекого Виттенберга, где протекали его студенческие годы — и, по-видимому, долгие годы, так как в пятом акте выясняется, что Гамлету тридцать лет, — ко двору короля Клавдия. В экспозиции герой перенесен в духовно чуждый для него мир.

С самого начала действия датский принц, таким образом, чувствует себя в Дании не так, как веронская чета в Вероне, Тимон первых актов в Афинах или даже венецианский Мавр в Венеции, — не на своей земле. Уже при первом появлении на сцене он желает вернуться в Виттенберг и, лишь повинаясь настояниям матери и короля, остается при дворе. Своему другу Горацио при встрече Гамлет с удивлением дважды задает вопрос — почему он здесь, а не в Виттенберге, а товарищам по университету — чем они так «провинились», что попали в Эльсинор.

Этот Гамлет, для которого Дания — «тюрьма», и притом «одна из худших тюрем», этот принц со вкусами решительно не придворными — «не датский» Гамлет и весьма странный принц — принадлежит, по-видимому, всецело инвенции Шекспира. Ни в хронике Саксона Грамматика, ни во французском пересказе Бельфоре нет мотива прибытия героя из иного края, нет отчуждения Гамлета от среды. Что касается утраченной пьесы Кида — как предполагают, прямого источника шекспировской трагедии, — все, что мы знаем об этом «пра-Гамлете» — это то, что там уже появляется, взывая об отмщении, призрак старого короля и что, вероятно, то была типичная для Кида кровавая

трагедия мести. Но тогда, надо полагать, сюжет ее не нуждался в парадоксальном мотиве «чужестранца в своем отечестве».

Напротив, этот мотив играет роль важнейшей психологической предпосылки для ситуации шекспировской пьесы, заимствующей в источниках лишь сырой материал. Сама гамлетовская фабула перенесена, подобно герою, в достаточно чуждый ей мир. Как ни в одной трагедии, Шекспир модернизирует здесь время действия: герой древней саги учится в современном Шекспире Виттенберге, очаге Реформации, в университете, основанном в 1502 году; перед датским двором разыгрывается «убийство Гонзаго», происшедшее в 1538 году, действующие лица — явно подчеркнутое смещение — обсуждают злободневные события лондонской театральной жизни около 1600 года и т. д. Древнее сказание об Амлете, эпический сюжет-фабула, преобразовано в сюжет-ситуацию Нового времени, основанный на непримиримом контрасте между личностью и обществом, между свободолюбивым принцем и новейшим абсолютистским двором, между героем, на которого возложена конкретная задача (месть), и «не его» миром, в котором, как выясняется в ходе действия, она может быть решена *только* анахронистически: как старинный долг мести, как бессильный против утвердившегося миропорядка (против «времени») выпад.

Мотив героя, перенесенного в чуждую ему среду (страну), станет в XVIII веке характерным приемом для «философских» жанров повести, сказки, поэмы, фабула которых часто строится на образовательном «путешествии». Герой наблюдает непривычную для него («остраненную») среду свежим, неавтоматизированным взглядом иностранца, обычно более склонного к обобщениям. Как и персонаж «философских» жанров Просвещения, Гамлет *видит* мир в его своеобразии, способен оценить его критически. Протагонисты позднейших трагедий вплоть до Тимона Афинского начинают с иллюзий насчет своих друзей, детей, родного города-государства, чтобы через основанные на иллюзиях поступки прийти к конфликту и трагическому осознанию действительной природы своего общества. У питомца Виттенбергского университета подобные иллюзии исключены с самого начала. С первого монолога (I, 2) мир трагедии для него «докучный, тусклый и ненужный», «буйный сад, где властвует лишь дикое и злое».

В «Гамлете» сюжет поэтому не строится на деянии — в начале действия («Лир», «Макбет»), в середине («Кориолан»), либо и в начале и в конце («Отелло») — на трагическом поступке. Главный поступок героя в датской трагедии (месть) лишь заключает — притом неожиданно для него самого — сюжет о трагическом положении человека, который с самого начала предчувствует истину, понимает свой мир и слишком рано (с конца первого акта) убедился, что «вещая душа» его не обманывалась. В шекспировском театре Гамлет — первое (и по времени и по значе-

нию) законченно трагическое сознание, причем в отличие от других трагедий — с самого начала действия. Действие в «Гамлете» не подготавливает поступок и не разворачивается как последствия поступка (в «Отелло» и то и другое), а показывает, почему так долго не было поступка, почему герой колебался, медлил, терзаясь своей медлительностью. Для умирающего Гамлета поэтому так важно, чтобы то, что знают зрители, «безмолвно созерцавшие игру», стало известным миру и потомству, — что он и завещает единственному своему другу. «Гамлет» — трагедия *знания жизни*.

Не только герой, но и зритель (читатель) «Гамлета» находится в ином, чем в остальных трагедиях, положении по отношению к миру пьесы и его персонажам. В других шекспировских трагедиях мы в своих суждениях независимы от протагониста, мы видим с самого начала заблуждения Отелло, Лира, Тимона в оценках Яго, дочерей Лира, друзей Тимона; мы ориентируемся в мире лучше, чем героически-наивный протагонист. В «Гамлете» же мы видим мир глазами героя, он проницательнее нас, он раскрывает перед нами *закулисную* сторону происходящего, он подсказывает нам оценки целого и находит для своего мира меткие, универсальные формулы, ставшие крылатыми выражениями.

В «Гамлете» герой знает о своей среде больше протагонистов других трагедий, больше, чем кто-либо из персонажей его собственной трагедии (вероятно, ему одному известна тайна преступления Клавдия), а часто больше, чем читатели (зрители), обычно пребывающие в театральных пьесах, в том числе в пьесах самого Шекспира, в привилегированном положении всеведущих богов. Композиция действия в «Гамлете» такова, что герой, хоть он новый человек в Эльсиноре, опережает нас в понимании датского двора. Некоторые сцены как бы и даны для выравнивания этой «неравномерности развития» героя и зрителей — без такого допущения они покажутся излишними.

Первый акт, например, заканчивается рассказом Призрака и клятвами принца выполнить долг. Проходит два месяца<sup>1</sup> — и к началу второго акта мы готовимся узнать, насколько Гамлет продвинулся к цели. Вместо этого в первой сцене второго акта мы в доме Полония в тот момент, когда он отправляет слугу в Париж с поручением тайно разузнать о поведении сына, а заодно и других датчан в чужой столице. Этот мотив больше не развивается — мы так и не узнаем, чем кончилась миссия Рейнольда, какие сведения он привез о Лаэрте. Пассаж в семьдесят строк полностью выпадает из фабулы, но зато прекрасно вводит нас

---

<sup>1</sup> Судя по тому, что со смерти старого короля до начала первого акта прошло два месяца (Гамлет: «Два месяца как умер» — монолог, I, 2), а в III, 3 Офелия замечает: «Тому (как умер король) уже дважды два месяца» (события третьего акта непосредственно следуют за действием второго).



в то, что Гамлет называет своим «временем», «проклятием своей судьбы» — в атмосферу датского двора, где надо действовать принцу, чтобы выполнить долг. Здесь отец так вошел в свою роль министра внутренних дел, так сросся со своими обязанностями, что шпионит за собственным сыном за границей; наставления отъезжающему Рейнольду — хитроумная подробная инструкция тайному агенту, которому дозволено все. В этой же сцене допрашивается и дочь министра, поскольку известно, что она находится в связи с принцем; у нее отбираются любовные письма, и в следующей сцене они будут верноподданно преподнесены его величеству, почему-то особой принца весьма интересующемуся.

Сцена в доме Полония «подтягивает» читателя до уровня Гамлета; косвенно она отвечает в известной мере на интересующий нас вопрос. За эти два месяца Гамлет успел разобраться в придворных нравах и оценить полицейский «верный нюх» Полония<sup>1</sup>, который родную дочь заставил стать своим агентом. Теперь читатель подготовлен к саркастическим репликам принца в следующей сцене по адресу Полония, в частности, как отца Офелии — Гамлет видит министра насквозь. И в этой же сцене герой сумеет распознать в прежних своих друзьях нынешних придворных шпионов — то, что читателю известно с начала сцены, где король поручил Розенкранцу и Гильденстерну выведать у принца его намерения.

Герой невидимкой присутствует — как бы вместе со зрителями — в тех сценах, где на подмостках нет актера, исполняющего его роль. Благодаря острой проницательности Гамлет знает то, что зритель видит благодаря выгодному своему положению, — мы, зрители, всегда должны иметь это в виду, оценивая поведение героя. В сцене объяснения с Офелией нас обычно поражает не столько пессимистический взгляд на женщину, подсканзанный общим глубоким отчаянием героя, — о состоянии его можно судить по только что произнесенному монологу «Быть или не быть», — сколько крайне резкий тон в этой сцене разрыва с любимой, нарочитая грубость Гамлета, явное желание оскорбить Офелию. Режиссеры в интерпретации сцены поэтому с некоторым правом иногда исходят из допущения (для которого в тексте нет прямого основания), что Гамлет *знает* или, по крайней мере, догадывается о том, что свидание его с Офелией подстроено королем и Полонием, что оно подслушивается. Чтобы убедиться, что Офелия подслана, Гамлет спрашивает, где сейчас ее отец, и после смущенного ответа: «Дома», — передает Полонию через дочь язвительный совет «разыгрывать дурака только дома». В следующих репликах возмущение героя достигает высшей точки. Гамлета раздражает безвольность Офелии, ее покорная

<sup>1</sup> У Шекспира более ядовито: в II, 2 Полоний хвастает тем, что он ма-стерски «рыщет по следам политической дичи» — *hunts the trail of policy* (в переводе Пастернака — что он «охотничья ищейка»).

уступчивость (о которой зритель знает по предыдущим сценам II, 1; III, 1), роковая «слабость женщины», которой и на сей раз, как и в истории королевы-матери, пользуется в своих интересах негодяй Клавдий.

Эта сцена подслушивания в «Гамлете» прямо противоположна подобной же в «Отелло», где Мавр подслушивает беседу Яго с Кассио (IV, 1). И там и здесь подслушивание подстроено коварным антагонистом, оно окончательно убеждает героя в моральной слабости героини и приводит его к отречению от прежней любви. Но в «Гамлете» ситуация и реакция героя основаны на понимании, в «Отелло» на непонимании происходящего перед его глазами. Отелло, которому была отведена роль зрителя, невольно сыграл в этой сцене главного актера и одурачен ее режиссером, Яго. Гамлету была отведена роль актера, но он разобрался в спектакле, разгадал, не хуже всеведущих зрителей, положение, — «дураком» оказался режиссер Полоний.

Но в какой мере знаем мы *все то*, что знает Гамлет о своем мире? То, что *надо* знать, чтобы быть на уровне Гамлета и иметь право судить о причине его медлительности? Натура героя и действующих лиц вокруг него обрисованы не хуже, чем в иных трагедиях, мы представляем себе и отношение Гамлета к любому персонажу (это примерно наше отношение), и оценку в целом датской жизни (трагически-отрицательную). В прочих трагедиях этого достаточно, чтобы понять поступки героя и его судьбу, а для гамлетовской ситуации недостаточно. Это ситуация, где деятельный по натуре герой потому не совершает ожидаемого поступка, что великолепно *знает* свой мир. Это *трагедия сознания*, сознания («Так трусами нас делает сознание»). Но в какой мере нам известен *весь* тот опыт, который лег в ее основу, — то, что побуждает героя трагически воскликнуть, что само Время стало поперек его судьбы? Очевидно, опыт этот намного шире, чем рассказ Призрака, неизмеримо значительней, чем обстоятельства смерти отца и брака матери.

Трагедия *знания* жизни, которую принято считать наиболее «философской» у Шекспира, с этой стороны заметно отличается от «философских» художественных произведений *познания* (познавания — как процесса) жизни, вроде «Кандида», «Фауста» или «Каина». Там перед нами *вся* художественная аргументация героя, примерно весь его жизненный опыт, путь развития, процесс познания — для понимания его выводов. Что касается «Гамлета», то по объему он так разросся, что как будто рассчитан автором так же на чтение, как поэма или роман; при постановке пьеса, как правило, подвергается, по-видимому, еще со времен Шекспира, сильному сокращению<sup>1</sup>. И все же нам не хватает

<sup>1</sup> Нынешний текст «Гамлета» — текстологический свод различных по объему и тексту прижизненных (кварто) и первого посмертного (фолио) изданий. Второе кварто (1604) больше первого, «пиратского» (1603), вдвое.

важных звеньев при переходе от объективного мира, от датского двора, к субъективной стороне ситуации, к трагическому сознанию датского принца.

О сознании Гамлета мы судим косвенно — по его поведению, стычкам с придворными, ядовитым репликам (в которых мудрость как-никак рядится в одежду шутовства и безумия) — и непосредственно по беседам с друзьями, с матерью, особенно по монологам. Но эти монологи и беседы уже состоят из пессимистических выводов о жизни да из горьких упреков самому себе за бездействие — из них мы так и не узнаем, что же именно, помимо двух семейных событий, привело героя к глубочайшему духовному кризису. В монологах осмысливается не то, что происходит на сцене, Гамлет в них часто и не касается датского двора. Трагическое сознание героя в монологах как бы автономно от действия и собственного участия в действии; оно коренится в чем-то большем, нежели представленный на сцене *малый мир*. Жизненная основа трагически бездействующего героя шире действия трагедии и уходит от нас — туда, за кулисы.

Монолог «Быть или не быть» может послужить примером. Он обычно признается центральным в партии Гамлета, в нем открывается источник отчаяния героя, обнажается его внутренний мир, это как бы ключ к пониманию всей трагедии принца. Но прежде всего монолог формально никак не связан с происходящим на сцене. Казалось бы, сейчас, когда Гамлет поглощен постановкой пьесы (в следующей сцене он занимается с актерами), когда должен подтвердиться рассказ Призрака и перед героем и всем двором наконец будет разоблачен убийца, менее всего уместен вопрос «быть или не быть». Трагедия сознания (размышление героя) протекает параллельно трагедийному действию (сценическому положению героя), а не вытекает из него. На минутку перед нами приоткрылся внутренний мир Гамлета, но мы так и не знаем, по поводу чего возник основной вопрос, не знаем (ведь это как бы внутренний монолог!) ни начала, ни конца этого размышления, оно обрывается с появлением Офелии. Последние «внутренние» слова монолога третьего акта: «Но тише!», как и последние слова первого монолога (I, 2) «Разбейся сердце, ибо я должен молчать» (дословный перевод), перекликаются с предсмертным «Остальное — молчание»<sup>1</sup> Очевидно, по самому художественному замыслу, в размышлениях героя должно остаться что-то значительное и недосказанное, о чем после смерти Гамлета, пожалуй, и Горацио вряд ли сможет в полной мере поведать миру.

Затем — переходя к содержанию монолога — в «Быть или не быть» перечисляются «бедствия», «плети и глумление времени»:

---

<sup>1</sup> Оба монолога произносятся в залах дворца, где и стены имеют уши. При монологе «Быть или не быть» за стеной прячутся король и Полоний.

Гнет сильного, насмешки гордеца,  
Боль презренной любви, судей медливость,  
Заносчивость властей и оскорбления,  
Чинимые безропотной заслуге.

Ни одно из этих «бедствий» не входит в действие, в данную ситуацию, в положение самого принца датского. Сравним ключевой монолог Гамлета с негодующими речами Лира, Тимона, Кориолана, с предсмертным монологом Макбета («Так догорай, огарок») — там всегда осмысливается пережитое героем, и мысли героя вытекают из действия, из того, что зритель видел. В «Гамлете» действие как бы должно указать на нечто большее, чем оно само («Остальное — молчание»), как на главный источник меланхолии Гамлета. Там, за сценой, сходятся зло жизни, драматически воплощенное (то, что зритель видит) и лирически лишь высказанное (то, что терзает героя).

На этом основании иногда приходили к выводу о несовершенстве театрально-драматической формы «Гамлета», признавая, однако, его значительность поэтическую как «драматической поэмы». Но такой вывод решительно опровергается неизменным сценическим успехом «Гамлета», наиболее популярной драмы Шекспира у современников, у потомства, в наше время. Не раз отмечалось, что пресловутые неясности «Гамлета» больше ощущаются при чтении, чем в театре.

Драматическая форма в «Гамлете» — единственная, как ее герой; она подходит только к «Гамлету». Это — как во всех трагедиях начиная с «Ромео и Джульетты» — *характерная* («внутренняя») форма. Различие в структуре (соотношение драматически показанного и лирически высказанного) между «Гамлетом» и последующими трагедиями вытекает из отличия протагониста, который интеллектуально возвышается над прочими персонажами, знает важную тайну, им не известную, с самого начала *знает* свое «время» — от более наивных, чем прочие персонажи, протагонистов других трагедий, которые лишь в ходе действия и *через* действие, ими осознаваемое, *узнают* свое «время».

Но подобная структура подымает героя и над зрителем и читателем. Она создает в «Гамлете» идеальную (вечную) ситуацию с героем — нормой «мыслящего человека» (*Homo sapiens*), «знающего свое время» человека. Она рассчитана и на мыслящего читателя, как сотворца, на его собственное представление о времени, о *своем времени*. Каждая эпоха, каждая постановка «Гамлета» в своих акцентах творчески восполняет недостающие звенья между малым, драматически представленным временем (датского двора) и тем большим *Временем*, которое противостоит герою и составляет его трагедию, — восполняет каждый раз соответственно своему пониманию времени, постижению роли времени в человеческой жизни — и соответственно своему пред-



ставлению о «мыслящем человеке». Гибкая драматическая форма «Гамлета» — едва ли не самая поэтическая и емкая в шекспировских трагедиях, кроме «Короля Лира», — исключает окончательное решение задачи (для всякого времени). Подтверждением чему служит единственная по богатству история истолкования «Гамлета» в критике и в театре.

## 2

Что же знает Гамлет?

Шекспира в легенде о Гамлете, должно быть, особенно поразила образ отца героя. Изменено в трагедии лишь его имя (у Саксона Грамматика отца Амлета зовут Горвендил); тождество имен, видимо, должно указывать еще на духовное родство сына с отцом. В благоговение, которое Гамлет испытывает к покойному королю, Шекспир, сравнительно с древним сказанием о родовой мести сына, влагает особый и более глубокий смысл.

В эту трагедию, где драматург свободнее, чем где-либо, обращается с легендарно-историческим материалом, в неизменном виде перешло сообщение летописца о великом единоборстве между отцом Амлета и королем Норвегии, о поединке, где ставкою служили владения и победителю досталась вся Норвегия, — согласно договору, «скрепленному по чести и закону». Дважды мы в трагедии слышим о великом деянии старого Гамлета: в *завязке*, когда перед часовыми появляется Призрак («Такой же самый был на нем доспех, когда с кичливым бился он Норвежцем»), и перед *развязкой*, где Могильщик сообщает, что принц родился — и это знаменательно — «в тот самый день, когда покойный король наш Гамлет одолел Фортинбраса». Полусказочный, в духе богатырского эпоса, мотив, таким образом, обрамляет действие, происходящее при цивилизованном дворе XVI века. Тень старого короля в доспехах, какие были на нем во время поединка, является в Эльсинор не только из потустороннего мира, но и из давно исчезнувшего легендарно-героического прошлого. Контраст между двумя братьями на датском троне, между рыцарственным королем подвигов и трусливым «улыбчивым» королем интриг, проходит через все действие. Нарушением хронологической перспективы — одним из знаменательнейших анахронизмов в трагедийном театре Шекспира, — ощутимым сдвигом, резким смещением во времени, формально достигается ощущение «вывихнутого века». При Клавдии само Время вышло из ставов.

О покойном короле мы знаем еще, что он «на льду в свирепой схватке разгромил поляков» (I, 1). Героические открытые деяния доблести сменились ныне в Дании «цивилизованной» поли-

тикой тайных преступлений. Согласно древнему сказанию, отец Амлета был убит братом-соправителем на пиру — открыто перед всеми придворными. У Шекспира старый Гамлет убит коварно, и пущен слух, что короля во сне ужалила змея. «Коварства черным даром» Клавдий привлек на свою сторону королеву и занял престол. Затем он коварно отправляет наследного принца в Англию, а когда план срывается, вступает в тайный сговор с Лаэртом — на сей раз двойное коварство: отравленное оружие и отравленный напиток. История Клавдия начинается и завершается коварством.

Но контраст прямых поступков благородного *героя* и тайных козней трусливого *негодяя* («Путем крюков и косвенных приемов, обходами находим нужный ход», — хвастает его министр, II, 1), как и во всех следующих трагедиях, перерастает у Шекспира рамки чисто морального противопоставления. «Коварные» антагонисты в ходе действия потому и берут верх — по крайней мере, до развязки, — что полагаются в интригах на реальные интересы или страсти окружающих (иногда на страсти самих героев), делают из них себе помощников, действуют косвенно — через аппарат, от имени общества и для его блага, от имени государства и для государственной безопасности, от имени порядка как уже существующей системы жизни.

У Шекспира всегда особенно выразительны вводящие сцены и первые реплики персонажа. Клавдий появляется в действии (I, 2), поглощенный заботами о государстве и лично об отдельных подданных. Над Данией нависла угроза со стороны юного Фортинбраса (как в свое время, при Гамлете-отце, со стороны Фортинбраса-отца), и новый король, действуя через послов, через дядю своего противника, цивилизованными методами дипломатии улаживает дело для блага всей страны — как при следующем выходе Клавдия мы узнаем от возвратившихся послов (II, 2). И в первой же речи, руководствуясь все теми же высокими государственными интересами, король напоминает вельможам, что стране и ему самому не подобает безмерно предаваться скорби, что, как супруг «наследницы», он готов занять трон, — опираясь на их, государственных советников, «свободное» решение: иными словами, что они — соучастники Клавдия в устранении законного наследника от престола. Обилие личных и притяжательных местоимений первого лица («наш возлюбленный брат», «наша сестра», «наша королева», «наша держава», «мы помышляем», «нам подобает» и т. д.) и особенно фраза «не забываем также о себе» — стиль *короля-солнца!* — если не замечены зрителем, вполне оценены героем. На любезный вопрос короля (который только что был так милостив к Лаэрту): «Ты все еще окутан прежней тучей?» — принц иронически отвечает: «О нет, мне даже *слишком много солнца*» (I, 2). Клавдий и в дальнейшем всегда будет сочетать собственное благо с национальным,

выдавать интриги, подсказанные трусостью и нечистой совестью, за мероприятия, диктуемые государственной безопасностью.

Против Гамлета в единоборстве с Клавдием выступает не личность, как в поединке старого Гамлета, а безличный государственный механизм. При датском дворе тайная слежка и неусыпная бдительность — основа порядка. Мать беседует с сыном — за ковром притаился шпион; свидание девушки с возлюбленным — их разговор подслушивается; встреча приятелей по школьной скамье — двое подосланы прощупать третьего. На родине и за границей — везде очи и уши государевы. Никогда никому не доверять, держать подальше мысли от языка, помнить, что клевета подстерегает на каждом шагу, что «враг есть и там, где нет никого», — об этом, прощаясь, напоминает отец сыну, брат сестре.

В «Гамлете» мы в атмосфере всеобщей несвободы. Чем выше место, тем более человек, «подданный», связан местом. Офелия не должна доверять Гамлету — он принц: «Великие в желаниях не властны, он в подданстве у своего рожденья, он сам себе не режет свой кусок» (I, 3). Но при датском дворе никто «сам себе не режет свой кусок», все служат, личность поглощена службой, двором. Нет личности, есть функционер, или, на образном языке шекспировского героя, — «губка» государева: стоит нажать — губка отдает то, что впитала, она снова суха и снова готова впитывать, что положено (IV, 2). Губка не отвечает ни за то, что впитала, ни за то, что из нее выжато. Розенкранц и Гильденстерн не могут сметь свое суждение иметь касательно доверенных им важных государственных поручений. Бездушные приятели принца, которое так удивляет зрителя, — это безличная, особо бесчеловечная, жестокость функционера; как звено Великого Механизма государственной машины, он лично ни за что не отвечает, а значит, на все способен. Безличный (технически целесообразный), функционерский подход, более стандартный, чем в обращении с простым инструментом, распространяется на объект механизма, на сырье, на человека как подданного (III, 2, где Гамлет предлагает Гильденстерну сначала попробовать сыграть на флейте, а уж потом — на его, Гамлета, «ладах»).

Но в дегуманизированном датском мире есть, конечно, и свой высокий долг, своя нравственность — система приличий, регламентированное этикетом поведение «цивилизованного» человека. Если угодливый царедворец каждый раз соглашается с принцем, когда тот, издеваясь над ним, находит, что облако похоже на верблюда, ласточку, кита, если галантный Озрик, вслед за Гамлетом, уверяет, что ему «жарко», «да, скорее холодно», «о да, чрезвычайно душно», — в их ответах сквозит не всегда глупость, не простое подобострашие и не только снисхождение к «безумию» героя, а придворное чувство субординации, «цивилизованный» долг этикета в беседе с наследником. «Они меня совсем

сведут с ума», — замечает после одной из таких бесед Гамлет (III, 2), который *эксцентричным* поведением шута пытается взорвать *централизованное* единообразие придворных приличий, обнажить их бессмыслицу. В безличной нивелированности, в бездушии, прикрытом любезностью, есть свой нравственный императив, долг должности, есть своя истина системы (в придворном безумии есть своя метода, сказал бы Полоний). Ее формулирует Розенкранц, благоговейно принимая поручение короля отвезти принца в Англию на смерть. Вероломная миссия — «священное и правое дело» (слова Гильденстерна), раз речь идет о благе монарха, а значит, о государственной безопасности. Ибо монарх — некий жизненный центр всего Механизма. Он

...колесо,  
Поставленное на вершине горной,  
К чьим мощным спицам тысячи предметов  
Прикреплены; когда оно падет,  
Малейший из придатков будет схвачен  
Грозой крушенья. Искони времен  
Монаршей скорби вторит общий стон.

(III, 3)

Интересы Великого Механизма совпадают для функционера с порядком, с интересами Целого, а значит, и с «благом народа». Не имеет значения, кто в центре механизма — законный король или узурпатор-убийца. Важно, что это Главное Колесо, «тот дух, от счастья коего зависит жизнь множества... тьма людей, живущих и питающихся» — вокруг двора, вокруг котла.

Речь Розенкранца — официальная философия абсолютистского общества, отождествляющая интересы «короля-солнца» (не как личности, а как должности) с благом государства, в ней обоснована этика верноподданного, моральный идеал в этом обществе. В отличие от средневековых рыцарей, от героев «Генриха VI», Полоний и Озрик, Розенкранц и Гильденстерн служат не особе Клавдия, не законному королю или законному наследнику. В мире короля Клавдия переродились, *органически* распались связи патриархальных времен, «естественные» связи, основанные на личном служении конкретному лицу. Их поглотила служба безличному механизму, его кормчему и кормильцу, перед которым отступают извечно человеческие («органические») связи семьи, родства, дружбы, любви, *разлагаются* любого рода личные формы общения человека с человеком.

Стилистический анализ «Гамлета» показывает, что язык действующих лиц, особенно речь героя, как нигде у Шекспира, изобилует образами болезней, расстройств организма, разложения, гниения, язв, — ими художественно внушается лейтмотив «неисцелимо больного» общественного «организма» Дании. В сцене с матерью Гамлет говорит, что поступок Гертруды «на челе святой любви сменяет розу язвой»; из-за него лихорадочно «лицо небес пылает», «земля больна»; королева не должна «жить в

гнилом поту засаленной постели»; «мать, умоляю, не умащайте душу льстивой мазью... она больное место лишь затянет, меж тем как порча все внутри разъест» и т. п.<sup>1</sup>. В Дании хворает само Время. И первое действие, где противоестественное появление Призрака знаменует, что «подгнило что-то в датском королевстве», заканчивается «больным» образом противоестественно «вышедшего из суставов», «вывихнутого» времени.

Неисцелимо «подгнили» нравы — и лишь в этом сила коронованного убийцы. Кульминационная сцена «мышеловки» — окончательный диагноз болезни. Она подтверждает худшие предположения героя, она показывает зрителю, что «гниение» охватило все общество. Действительные обстоятельства смерти старого короля — известны ли они датскому обществу, в частности, двору? В первоисточнике, где отец героя убит открыто, этот вопрос исключен, но в трагедии это вопрос о *масштабах* «коварства» и узаконенного преступления. Призрак говорит Гамлету, что Дания обманута басней о его кончине. Сперва реакция принца не идет дальше негодования против «улыбчивого подлеца» на троне. Гамлет даже готов тут же поделиться вестью со стражей. Но затем, спохватившись, он требует клятвы, что стража никому не сообщит ни о появлении Призрака, ни о причинах предстоящей перемены в поведении принца. Многократное и настойчивое подпольное: «Клянись», — показывает, что Призрак одобряет осторожность принца, недоверие к окружающим. И лишь теперь, когда Гамлет задумывается о путях мести, о будущей маске безумия, которая защитит его и разоблачит короля перед средой, впервые встает вопрос о *среде*, где могло совершиться и сойти безнаказанно такое злодеяние. И неожиданное за этим знаменитое восклицание о «вывихнутом времени» свидетельствует, что Гамлет уже сейчас, в первом акте, допускает только худший ответ, — в этом-то и «проклятье судьбы» (*его* судьбы), которым заканчивается акт завязки.

Во втором акте презрительное обращение с Полонием, мрачная характеристика Дании как «тюрьмы» в разговоре с новоприбывшими друзьями, а в третьем, кульминационном, акте, накануне представления, пессимистический монолог о «глумлении времени» и объяснение с Офелией показывают, что за два месяца герой успел утвердиться в своем предположении и ничего хорошего не ждет от предстоящего опыта. Когда Гамлет наставляет актеров, что они должны как бы держать зеркало перед природой и показывать «всякому времени и сословию его подобие и отпечаток», — надо полагать, это не просто призыв к «реализму» в театральной игре или урок профессионального «мастерства».

---

См. замечательное исследование: Caroline E. E. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and what it tells us*, Cambridge, 1935, p. 316—317.



И вот, наконец, преступление раскрыто перед миром. Клавдий, прервав спектакль, сам себя разоблачил. Состояние Гамлета — смесь отчаянного веселья и предельного отчаяния. Эксперимент удался, «диагноз» блестяще подтвердился, перед «временем и сословием» обнажились их язвы — и они, подобно раку, неизцелимы. Ибо какова реакция двора? Все возмущены происшедшим скандалом, лично задеты неприличным поведением принца. Весь двор теперь сплотился вокруг убийцы — в следующей же сцене в ответ на слова Клавдия, что он опасается и ненавидит принца, Розенкранц произнесет свою речь о монархе, главном «колесе» Великого Механизма. Это круговая порука господствующей касты, санкция для коварной политики интриг, оправдание прошлых и будущих, тайных и явных преступлений — и, конечно, во имя блага государства и блага народа.

Фабула «Гамлета» (вместе с предысторией) в шекспировской переработке начинается и кончается поединком. В контрасте двух поединков, неизвестном древнему сказанию<sup>1</sup>, оттеняется отличие трагедийного настоящего от эпического прошлого. Единоборство старого Гамлета с Фортинбрасом, о котором нам рассказывают в первом акте, — светлый, наивно «естественный», исторический глубокий фон для мрачного поединка пятого акта, для единоборства Гамлета с придворным миром, для всего сюжета о «цивилизованном» коварстве, который начинается подозрениями героя, что «тут не все чисто, какая-то бесчестная игра» (дословный перевод, I, 2), и до конца развивается как история «противоестественных деяний... смертей, подстроенных коварством» (V, 2). В этом контрасте, в этом, как сказано, хронологическом смещении, совмещении в одном сюжете далеких по времени ситуаций выступает «время» Гамлета и движение времени, ход истории.

Когда Горацио замечает о покойнике: «Истый был король», — Гамлет его поправляет: «Он человек был, человек во всем; ему подобных мне уже не встретить». Многократное в диалогах и монологических противопоставление Гамлетом прежнего короля нынешнему насыщено исторически — это «век нынешний и век минувший» датской трагедии. Представление Ренессанса о героически творческой натуре человека — излагаемое Гамлетом при встрече со школьными друзьями как нечто само собой разумеющееся — сталкивается с системой, основанной на регламентации личности, на закреплении человека, на недоверии к его свободе, на деспотической опеке со стороны централизованного аппарата — исторически на столкновении с дегуманизированным строем абсолютизма, становление которого приходится на ту же эпоху

---

<sup>1</sup> У Саксона Грамматика Амур по возвращении из Англии попадает на справляемые по нем поминки, убивает перепившихся придворных, поджигает дворец, где гибнет его враг, после чего занимает трон.

Возрождения. Ренессансную этику доблести Гамлет (и, по-видимому, также Шекспир, которого трудно отделить в понимании «времени» от героя) уже склонен сближать скорее с доабсолютистским состоянием, с исчезнувшими архаико-демократическими формами жизни, с уходящим в прошлое героическим этапом культуры Возрождения — чем со своим цивилизованным обществом, с эпохой окончательного торжества абсолютистского порядка.

Сознание Гамлета пронизано, травмировано своим «временем». Офелии Гамлет говорит: «Некоторое время это было парадоксом, но наше время это доказало»; Полонию про актеров: «Они — краткая летопись времени»; матери: «Ведь добродетель в наше разжиревшее время должна просить прощения у порока»; своему другу про могильщика-остряка: «Наше время до того навострилось...»; про Озрика: «Он из тех, кого обожает наш пустой век, кто перенял лишь погудку времени», и т. д.

За обыденным Э.-Т.-А. Гофман всегда улавливал некую чертовщину (любимая его идея — «черт всюду сует свой хвост»), а принц датский — дух времени. И «гамлетовски» настроенный читатель в этой «трагедии времени» уподобляется герою. Отсюда широко принятое метафорическое истолкование образа «крота» из реплики Гамлета конца первого акта («Так, старый крот! Ты проворно роешь! Отличный землекоп») как символа «подземного» хода исторического времени<sup>1</sup>. У самого Гамлета трагически-фамильярное обращение к Призраку, меняющему подземное местоположение, имеет в этой сцене локальное значение. Но в реплику героя читатель влагает метафорически расширенный смысл — под влиянием заключающего всю сцену восклицания о «вывихнутом времени».

Трагедия вольнолюбивого героя, которому противостоит рабское время, роднит Гамлета с Брутом. Реминисценции в «Гамлете» из недавно законченного «Юлия Цезаря» отмечены выше. Возможно, в этом плане не лишено *политического* оттенка также различие ответов на оклик часового в самом начале действия: «Стой! Кто тут? Г о р а ц и о. Друзья стране. М а р ц е л л. Вассалы датского короля» (дословный перевод).

В римской хронике исход борьбы самим временем формально еще не был решен; Брут еще возглавлял могучую партию сторонников свободы. Гамлет же — если не считать пассивно стоического Горацио — одинок, а исторический процесс узурпации свобод зашел в Дании так далеко, что «ярмо времени» (выражение Брута) может быть воплощено не в гениальном Юлии Цезаре, а в заурядно-трусливом, подлом Клавдии: трагедия датского

<sup>1</sup> Два примера. К. Маркс: «...Мы узнаем... старого крота, который умеет так быстро рыть под землей, этого славного минера — революцию» (К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 12, стр. 4); А. Блок: «Ты роешься, подземный крот! Я слышу трудный, хриплый голос» («Ямбы»).

героя глубже и безысходней, чем римского. И «болезненное» время «заражает» сознание самого героя, порождая внутренний разлад, меланхолию, глубокую неудовлетворенность собой, специфичные для «гамлетизма».

Мы тем самым переходим от объективной стороны гамлетовской ситуации, от характера времени, от макрокосма «Гамлета» — к субъективной стороне ситуации, к характеру самого Гамлета, к микрокосму трагедии.

### 3

А.-В. Шлегель уподоблял «Гамлета» уравнению с иррациональным корнем, где некая часть неизвестного не может быть выражена числом рациональным, всегда остается неустановленной. История толкований «Гамлета» наводит скорее на сравнение с неопределенным уравнением: бесчисленные «решения» характера Гамлета, не продолжая, не уточняя друг друга, кардинально различаются как по «абсолютной величине», так и по «знаку» — положительному или (гораздо реже) отрицательному для репутации героя. «Гамлет» нагляднее всего доказывает и приблизительность и спорность всякого перевода художественного образа на иной, не художественный, язык. «Тем и велико хорошее произведение искусства, что основное его содержание во всей полноте может быть выражено только им» (Л. Толстой).

Принято различать в интерпретациях «Гамлета» два противоположных подхода — «субъективный» и «объективный». В первом случае причину медлительности Гамлета усматривают в самом герое (в его характере, моральных, религиозных, философских принципах, а то и в подсознательном — при психоаналитическом объяснении). Наиболее значительная — при таком подходе — романтическая теория «рефлектированного» Гамлета, восходящая к А.-В. Шлегелю и Колриджу, усматривает ключ к трагедии в восклицании героя: «Так трусами нас делает сознание»<sup>1</sup>. Об односторонности романтической теории свидетельствует, однако, слишком многое: эпизоды с Призраком, «мышеловка», убийство Полония, поведение Гамлета на корабле, но более всего финальная сцена, отнюдь не показывающая «романтическую» (в немецком понимании начала XIX века) натуру, чисто теоретическую, неспособную к действию, «разъединенную рефлексией».

Реакцией на все концепции «практически слабого Гамлета» явились еще с середины XIX века теории, ставящие акцент на объективных условиях, в которых выступает деятельный, подобно

---

<sup>1</sup> В оригинале спорное *conscience* — «совесть», «сознание» (понимание последствий поступка), «раздумье».

героям всех других трагедий Шекспира, герой. Подкреплением для концепций «сильного Гамлета» — помимо перечисленных выше поступков Гамлета — служит другое восклицание героя, что для выполнения мести у него «есть причина, воля, мощь и средства» (IV, 4). Медлительность мотивируют тогда (например, в интерпретации К. Вердера) «трудностью для Гамлета доказать перед всем миром вину убийцы» — его сочли бы сумасшедшим, если бы он сослался на свидетельство Призрака. Недостаточность «объективных» теорий еще более несомненна: Гамлет — также подобно другим трагедийным героям — никогда не жалуется на (само собой разумеющуюся) техническую трудность выполнения долга, а корит лишь себя — и «время».

Раскрытие «Гамлета» в веках всегда соответствовало представлению века о «норме» мыслящего человека, оно всегда исторично. И лишь мерой исторической значительности, широтой эпохально новой концепции, ее «актуальности», определяется и степень раскрытия образа, «общечеловеческое» значение трактовки. Позднейшее, более полное, освещение «Гамлета» не может поэтому не включать того, что было раскрыто предыдущей эпохой в характере и ситуации шекспировского героя. Недостатки романтической теории «рефлектированного» Гамлета — в модернизации героя Возрождения под «интеллигента» XIX века (в тривиальном понимании). Неспособный к решительному действию Гамлет вообще не мог бы стать героем подлинной трагедии (героического жанра драмы), во всяком случае — ренессансной трагедии Шекспира. Зато в романтической теории замечательно уловлен внутренний драматизм гамлетовской ситуации как своего рода «высокой болезни» развитого интеллекта. Эта теория тем самым намного превосходит позднейшие позитивистские концепции внешних «условий», которые умаляют (по сути, игнорируют) субъективную сторону ситуации, непреходящее значение «Гамлета» как трагедии разлада между (личным) пониманием и (общественным) состоянием вещей, трагедии духовного сознания (conscience).

И все же зерно истины «объективных» концепций (хотя бы той же теории Вердера) в том, что шекспировский герой действительно не может ограничиться архаически простой мстью. Меланхолия Гамлета явно имеет своим источником более развитое культурное сознание, более высокую этику, чем родовой долг сына перед отцом. Нет сомнений, что сам Шекспир перетолковал, модернизировал — в широком смысле слова, включающем все Новое время, — духовный уровень Гамлета-сына по сравнению с Амлетом древней легенды. И знаменательно, что образ Гамлета-отца при этом сохранен в архаическом виде — вплоть до патриархального представления о долге мести. В самом переходе от образа Гамлета-отца к Гамлету-сыну отражается объективная основа ситуации — движение Времени, ход истории.

В образе принца Гамлета (и всякого трагедийного протагониста у Шекспира) следует различать его натуру «от природы», какой она представляется нам по всему, что мы о нем знаем, — и его трагический характер, то, чем герой *становится* драматически, в ходе действия. Первое шире второго, второе определеннее, «характернее» первого. Трагедия героя субъективно и заключается в том, что его натура болезненно *сжимается* до известного («гамлетовского») состояния, что она в данной ситуации трагически *обостряется* до определенного («гамлетовского») характера.

В натуре Гамлета Шекспир полнее, чем в каком-либо другом персонаже своего театра, воплотил эстетический идеал эпохи, норму «человека во всем смысле слова». Судя по количеству прижизненных изданий трагедии, а также по свидетельству современника (Габриеля Харви) и по другим данным, образ принца датского пользовался особой любовью современников. натура Гамлета не менее энергична, чем у других протагонистов начиная с Отелло, и более «универсальна»; в его образе отчетливо выступает «многогранность» интересов и способностей. Офелия говорит — и это уже относится к прошлому принца, к его натуре, не к пынешнему «безумному» состоянию, не к трагическому характеру: «Вельможи внешность, язык ученого, меч воина... чекан изящества, зеркало вкуса, пример примерных». Мы знаем о привязанности Гамлета к театру, в этом искусстве он весьма сведущ; Полоний читает его любовные стихи — довольно слабые, но не без дерзкого вызова придворным вкусам; как и сама страсть к Офелии, это также в прошлом. Но — как бы корректив к возможно одностороннему нашему впечатлению от виттенбергского студента, которого мы знаем больше по философским монологам, по интеллектуальным беседам с друзьями, которого мы видим только с записными табличками или с книгой в руках, — в конце действия неожиданное состязание на рапирах. Вместе с Горацио мы не без удивления узнаем, что меланхолический принц, между прочим, постоянно упражняется в фехтовании и уверен, что «при лишнем очках» одержит победу над первым при дворе мастером в этом искусстве.

Многогранность натуры — ни в одной из ее граней еще не заключена возможность трагического разлада с миром и с самим собой — роднит образ Гамлета скорее с разносторонними, гибкими характерами комедий, с Басанио, Клавдио или Орландо, чем с сурово-монолитными, «пафосными» протагонистами трагедий — Отелло, Макбетом, Кориоланом. Как в комедиях, натура героя, ее состояние, раскрывается и в «природном» чувстве к героине; этого не потребуется для Макбета, Лира, Кориолана или Тимона. Более существенно то, что принц датский, в отличие от всех героев поздних трагедий, еще не завоевал определенного места в обществе, что он лишь в начале жизненного пути, — этим



он также подобен героям комедий. Гамлет, видимо, моложе всех последующих протагонистов.

Вопрос о возрасте Гамлета, впрочем, считается в шекспировской критике неясным — это одна из важных альтернатив для актера. Но в первом акте все в пользу юного Гамлета. Лаэрт сравнивает чувство возлюбленного Офелии с «цветком фиалки на заре весны», с «храмом», который еще «растет» (I, 3). Призрак взывает к «юной крови» своего сына, «благородного юноши» (I, 5). В самом негодовании Гамлета, в его реакции на рассказ Призрака («Надо записать, что можно жить с улыбкой и с улыбкой быть подлецом») есть черты юношески наивного открытия. И первый монолог (I, 2), по сравнению с размышлениями «Быть или не быть» третьего акта, — еще юношески эмоциональный: жалоба на «запрет самоубийства», отвращение к предстоящей «избитой, тусклой и ненужной» деятельности, нежелание вступить в этот мир («О, мерзость! Это буйный сад», и т. п.<sup>1</sup>).

Во всей ситуации первого акта, где виттенбергский студент лишь недавно прибыл в Эльсинор, ощутим оттенок трагизма «юноши, вступающего в жизнь», в холодный, суровый, еще не освоенный мир. В последний раз этот оттенок повторяется в заключительном эпитете, когда умирающий Гамлет просит друга на время удержаться от блаженства самоубийства: «Дыши с болью в этом бесчувственном мире» (дословный перевод<sup>2</sup>). «Юношеская» трактовка образа Гамлета, нередкая в театре, видимо, была особенно созвучна Гамлету русской поэзии — Александру Блоку, автору стихов «Когда, вступая в мир огромный, единства тщетно ищешь ты», поэту «Страшного мира» и «Ямбов»:

Я — Гамлет. Холодеет кровь,  
Когда плетет коварство сети...

И гибну, принц, в родном краю,  
Клинком отравленным заколот.

Мотивы «холода жизни» и «коварства» (оба в блоковском восьмистишии — дважды) — органические, подлинные мотивы шекспировского «Гамлета». И не под влиянием ли «юношеской» концепции вечного образа и «гамлетовского» понимания судьбы юности — взят у Блока эпитафия для поэмы, перекликающейся с шекспировской трагедией и своим сюжетом (судьба сына — возмездие за судьбу отца), и лейтмотивом времени («века»), звучащим в знаменитом вступлении к «Возмездию»? Эпитафия к поэме гласит: «Юность — это возмездие».

При таком понимании трагизм Гамлета — трагизм возраста, кризисного возраста вступления юноши в холодный, суровый

<sup>1</sup> В оригинале еще наивнее: «Fye on't! O fye! 'tis an unweeded garden», дословно: «Фу, фу! Это неполютый огород».

<sup>2</sup> «Harsh world» — грубый (жестокый, суровый, бесчувственный) мир.

мир. И мы не должны удивляться, когда в пятом акте выясняется, что принцу уже тридцать лет. В остальных актах Гамлет действительно намного старше, чем в первом, хотя действие продолжается всего два-три месяца. Условное, *художественное* время в шекспировском театре — при отсутствии занавеса и непрерывном действии — более интенсивно, стремительно, драматически сжато, его течение не совпадает с *хронологическим* временем (что достаточно ясно и в «Ричарде III» и в «Макбете»). За два-три месяца юноша Гамлет, как за четыре-пять дней юноша Ромео, стал мужчиной, лихорадочно «созрел» под солнцем — на сей раз социальным — трагедийного мира, при дворе короля-солнца («...даже слишком много солнца», I, 1). В начале первого акта он только предчувствует истину, подозревает «бесчестную игру», позже он уже знает свой мир, знает, что «кругом опутан негодяйством» (V, 2). Интриги, лезть, коварство — то, чего еще не было в ситуации «Ромео и Джульетты», — неотъемлемы во всех трагедиях 600-х годов от характеристики мира и антагонистов. Натура трагедийного героя теперь достигла зрелости трагического характера.

Теперь — после рассказа Призрака, после завязки — натура героя сжалась в одном напряженном характерном стремлении постичь мир, в котором он живет. Все прежние привязанности, склонности направлены теперь к одной цели; на службу ей поставлено все: общение с людьми, дружба, любовь, интерес к театру. Это уже *пафос* — такой же всепоглощающий, как ревность Отелло, честолюбие Макбета, гордость Лира или Кориолана. Наиболее интеллектуальный среди шекспировских героев отныне подобен другим протагонистам — в напряжении страсти, доходящей до одержимости, до аффекта (сцены с Офелией, с Гертрудой), а из героев трагедий ранних по темпераменту Гамлету ближе страстный Ромео, чем стоик Брут.

Характерная *страсть* Гамлета — истина, ему надо *знать*, что «есть», ему «незнакомо слово «кажется» (I, 2, третья реплика героя в тексте и первая — о самом себе) «Знающий человек» — в антропологически родовом смысле — Гамлет наделен у Шекспира двумя дарами. Он *видит* истину воочию, схватывает на лету реальное положение вещей; он наделен даром *интуиции* (например, когда его отправляют в Англию, он мгновенно угадывает западню и тут же находит верный путь к спасению). Он *видит истину* — как целостность, он постигает за единичным общее, за фактами систему жизни, «время», он наделен даром *генерализации* (весь сюжет служит этому примером).

Вместе с тем нигде не видно, чтобы Гамлет вопреки репутации «философа» питал особый интерес к теоретическим — умозрительным и специально научным — проблемам. Сравним Гамлета, который у Шекспира, в отличие от легендарного Амлета, вступает в прямые сношения с «потусторонним», и театрального

его современника Фауста, коллегу по Виттенбергскому университету. Герой трагедии Марло «Доктор Фауст» (1592), заключив договор с Мефистофелем, тотчас же — с «пантагрюэльской» жадностью ученого эпохи Возрождения — принимается расспрашивать дьявола об аде, о тайнах магии, о движении небесных светил и т. д. Что до шекспировской трагедии, то тщетно даже задаваться вопросом, какие именно науки изучал в Виттенберге Гамлет или, скажем, на каком факультете он учился. «Университетское» в Гамлете не означает «факультета» (особой способности или особого круга знаний), а универсальный тип интеллекта («универсального человека»). «Последние вопросы» о жизни и смерти, о том, «какие сны приснятся в смертном сне», о смысле деятельности, смысле жизни — перед Гамлетом, *как перед всяким человеком*, возникают лишь вследствие практически безысходного состояния, как производные от переживаемого кризиса, а потому заведомо неразрешимые, пока длится душевный разлад, вопросы. По сравнению с «трагедией ученого эпохи Возрождения» у Марло, шекспировская «трагедия Знающего Человека» более общезначима, шире по основанию, более общечеловечна.

По натуре, по естественным задаткам «герой» трагедии — тот, кто в средневековых моралите, аллегорических драмах, обозначался как персонаж-персонификация Всякий Человек, но у Шекспира, в ренессансной трагедии, в смысле нормативно естественном, идеально человеческом — многогранен, а значит прежде всего *деятелен*. Он — протагонист («первый участник состязания», «первый борец») не только по вызываемому у зрителя интересу; все действие в восходящей линии исходит лишь от него как от субъекта, «нападающего», и его же имеет своим объектом в нисходящей линии, заполненной интригами «антагониста» («противника», «противоборца»). И пока дело идет всего лишь о самосохранении, протагонист — вопреки характерологическим теориям — импульсивен, решителен не менее, чем Отелло или Макбет, наиболее деятелен среди всех персонажей трагедии; он, не задумываясь, отправляет на тот свет Полония, Розенкранца и Гильденстерна, а в финале, мстя за мать, за Лаэрта, за самого себя, — убивает и Клавдия. Но когда вопрос стоит о безмерно более сложном и важном, чем собственная жизнь<sup>1</sup>, о высшем долге наследника престола, о долге перед отцом, перед родиной, перед общественным целым — здесь герой, знающий свое время, стоит лицом к лицу не против Клавдия, а против Времени. И только здесь начинается характерная гамлетовская ситуация, которая будет длиться еще четыре акта.

Ибо можно ли себе представить Гамлета победившего — по-

---

<sup>1</sup> И это не «честолюбие», как язвительно замечает придворный. Возражая ему, Гамлет восклицает: «О боже, я бы мог замкнуться в ореховой скорлупе и считать себя царем бесконечного пространства, если бы мне не снились дурные сны» (II, 2).

добно Амлету древнего сказания, — шекспировского Гамлета (каким он запомнился векам), правящего розенкранцами, гильденстернами, полониями, озриками? Последнее слово в финале Шекспир — думается, не без иронии — предоставляет Фортинбрасу. Воинственный норвежский принц, неожиданно вознесенный фортуной, великодушно допускает, что, будь Гамлет королем, «пример бы он явил высокоцарственный», в доблести, пожалуй, не уступал бы самому Фортинбрасу, а потому вполне заслужил, чтобы его хоронили «как воина», при пушечных залпах... Но читателю известно, как относится Гамлет к делу Норвежца, — та же «гниль», что и в датской системе («Гнойник довольства и покоя: прорвавшись внутрь, он не дает понять, откуда смерть»). Сам Гамлет на сей счет не питает никаких иллюзий. Его замечание Розенкранцу: «У меня нет никакой будущности» (III, 3), — имеет не только иронический, но — как нередко в «безумно»-шутовских, двусмысленных его сентенциях — и горестно прямой смысл: оно подсказано эффектом только что проведенного опыта разоблачения убийцы. Ведь, как Гамлет скажет дальше, «хотя бы Геркулес весь мир разнес, а кот мяучит и гуляет пес» (V, 1). Свое время Гамлет понимает глубже, чем Брут. Смертью Клавдия не уничтожить системы: «Все, кроме одного, будут жить — прочие останутся как они есть» (III, 1). Вообразить в мире трагедии Гамлета победившего так же *эстетически* невозможно, как Лира, оставшегося жить после всего перенесенного, после смерти Корделии; Кориолана — до глубокой старости в почете у врагов Рима, у вольсков; Тимона — уступившего сенаторам и блаженствующего в Афинах. Исход для всех трагических героев, совершивших или, как Гамлет, еще не совершивших роковой поступок, но бросивших вызов времени, — после «тревоги и труда» трагедии — один: «Для них нет победы, для них есть конец».

Существо трагического характера Гамлета (*Ното sapiens*) нагляднее всего выступает при сравнении с его абсолютным антиподом — с Фальстафом (*Ното ludens*). Жизнерадостный сэр Джон, как и Гамлет, — как Всякий Человек, — часто стоит перед альтернативой, перед необходимостью принять решение, но Фальстаф никогда не унывает, он *просто* выбирает — выгодное для себя решение. Комизм здесь в том, как Фальстаф выбирает, находит, обосновывает свой выбор. Для комического героя мир всегда освещен комически. В принципе для Фальстафа оба решения равно возможны, дозволены, так как для Фальстафа нет иных принципов, кроме «природы» (инстинкта самосохранения, личной выгоды). Иначе говоря, Фальстаф «беспринципен», как сама Плоть; он поступает не нравственно — хотя и не обязательно безнравственно, — он просто безразличен к нравственной стороне вопроса, он аморален, безморален. Фальстафовские вечные долги — в своем роде («натуральном») тот же гамлетовский долг, но, когда мы смеемся с Фальстафом, мы блаженно свобод-

ны от всякого рода долга, денежного или нравственного, как вечный — и вечно беспечный — должник Фальстаф, как сама Природа. Играя, Фальстаф ловко поворачивает ситуацию комически неожиданной — и выигрышной стороной. Вот несколько реплик из объяснения Фальстафа с Верховным судьей («Вторая Часть Генриха IV», I, 2):

Верховный судья Я послал за вами, когда вам предъявили обвинение, грозившее вам смертью.

Фальстаф. А я не явился по совету одного законоведа, знатока сухопутного уложения.

Верховный судья. Дело в том, сэр Джон, что вы ведете *распущенный* образ жизни.

Фальстаф. Всякий, кто пощеголял бы в моем поясе, не мог бы *затянуться* потуже.

Верховный судья. Средства ваши ничтожны, а траты огромны.

Фальстаф. Я предпочел бы, чтоб было наоборот: чтобы средства были огромны, а траты ничтожны.

Верховный судья. Пошли господь принцу лучшего приятеля!

Фальстаф. Пошли господь приятелю лучшего принца! Никак не могу от него отделаться».

Гамлет также стоит перед альтернативой и должен принять решение, но обязательно благородное, достойное (того требует долг) — и реальное, практичное (того требует разум). Для Гамлета мир освещен трагически; решение обязательно — и невозможно, оно либо недостойно, либо нереально, бессмысленно. Классический пример «Быть или не быть». Что благороднее? 1) Покоряться — это «быть», но это неблагородно. 2) Ополчиться против моря бед — благородно, хотя равно «не быть», равно самоубийству. «Что благороднее?» — вопрос в известной мере риторический, в нем и ответ. Ясно, что благороднее «ополчиться» — и «не быть», умереть. Но «умереть, уснуть и видеть сны»... «Так решимости природный цвет хиреет под налетом мысли бледной», «Так трусами нас делает сознанье». «Мысль» трагического сознания по самому своему характеру «бледна» как смерть.

Другой пример — монолог четвертого акта после встречи с Фортинбрасом. Та же альтернатива. 1) Голос разума: глупо воевать из-за клочка земли, который не стоит и пяти дукатов. Война — «гнойник» и т. д. Действовать бессмысленно. 2) Но тут же голос нравственного достоинства: «Что человек, когда он занят только сном и едой?» — «Истинно велик, кто вступит в ярый спор из-за былинки, когда задета честь». Отныне мысль Гамлета будет «кровавой», не бледной — «иль прах тебе цена». Последнее слово здесь тоже остается за благородной, деятельной натурой... Но этой «неразумной» решимости — Фортинбрас ее образец —



Гамлету ненадолго хватит. Против нее другое в человеке — его реалистическая мысль, разум.

Тень отца говорит герою: «Коль есть в тебе природа, не потерпи...» «Природа» здесь не фальстафовская, а нравственная, *достойная* человека. Это значит: если ты действительно человек («человек во всем»), если ты мой сын, не трус, если в тебе есть честь. Старому Гамлету еще не была известна несовместимость дела и мысли, благородного и разумного в человеческой жизни. Не знал этого и принц Гамлет до завязки («Что за мастерское создание — человек! Как *благороден* разумом! Как *точен и чудесен* в *действии!*»). От природы Гамлет (Всякий Человек) не трагичен. Трагедия начинается при столкновении с обществом, с «больным» временем. Тень отца не только (и невольно!) показала Гамлету, что время вывихнуто, она вывела самого Гамлета, его натуру из нормальных органических сочленений, породила трагический *характер*, душевный разлад как болезнь духа.

Ибо Гамлет не может «замкнуться в ореховой скорлупе» и чувствовать себя счастливым: ему и там бы снились дурные сны. Гамлет не может изолироваться, уйти от своего времени, «эскапировать» — он со своим «больным» временем, он знает его, оно уже в нем самом, и потому он болен — трагически. И ни в чем так не сказывается *нормальная* (здоровая, деятельная) *натура* Гамлета, как в его глубоком отвращении к трагическому своему состоянию, к односторонней, всего лишь «знающей», мудрости, к обессиливающему знанию («Знание — сила», — учил современник Шекспира Бэкон). Трагедия — в противоборстве двух равно человеческих начал, в том, что Знающий Человек обречен быть бездеятельным человеком.

Упреки себе, недовольство собой — меланхолия героя — поэтому не прекращаются на протяжении всего действия. И в состоянии разлада поведение героя не может быть последовательным. Трагическое действие и строится на систематической непоследовательности героя в словах и в поступках — иногда на протяжении одной сцены берет верх то «разумное», то «деятельное» начало. В этой пульсации — трагическая жизнь сюжета. «Объяснить» как мнимые, выровнять, сгладить эти противоречия — значит убрать специфическое из гамлетовской ситуации. Безумно, непоследовательно все поведение героя при дворе, после того как (еще в первом акте) он — для самозащиты и для достижения цели — принял решение притвориться безумным. Под маской безумия беседуя с придворными, Гамлет то искренне делится с ними своими настроениями, то выдает насмешками подлинное свое отношение к двору Клавдия — демаскируя, разоблачая себя в ущерб своим замыслам. Но тем самым натура Гамлета (прямая, непримиримая, неблагоприятно деятельная) на деле — ибо речь в этих случаях идет о деле, деянии, о разоблачении системы — берет верх над разумом; природное, деятельное, живое

начало — над отвлеченной, пассивной «бледной мыслью», — и, таким образом, благодаря неблагоприятию мы и узнаем разум Гамлета во всем его масштабе, из бесед с придворными — его мысли, сознание. Эти мысли, сознание принца, настораживают Клавдия, выводят короля из инерции самодовольства в первом акте, побуждают интриговать — и, таким образом, от безрассудства героя, от его шутовского безумия исходят импульсы «бесчестной игры» Клавдия, стимулируется интрига, действие, — развивается жизнь в механизированном, в обездушенном, в «систематически безумном» мире трагедии.

Но всегда ли нам ясен *тон* реплик Гамлета и его сентенций? Где кончается благоприятная (она же безумная) шутовская маска и безумно приоткрывается лицо Гамлета, подлинная его мысль? Грань между безумием мнимым и действительным в речах трагически больного героя — нередко зыбкая, спорная. Здесь *все* двусмысленно. Форма участия героя в действии со второго акта такова, что читатель далеко не всегда может быть вполне уверен в своем понимании тона Гамлета и его позиции. Мы, зрители, сами тогда пребываем в «гамлетовском» состоянии нерешительности, в «разладе с собой», во внутреннем «противоборстве» двух выводов.

До конца неясно, например, чувство Гамлета к Офелии на протяжении действия (не говоря уже о неясности их отношений до поднятия занавеса). За страстной сценой объяснения, которая как будто имеет характер окончательного разрыва (III, 1), вскоре следует подтверждающее наше предположение оскорбительно циничное обращение с Офелией в сцене «мышеловки» (III, 3). Но затем, при похоронах Офелии, Гамлет перед всеми заявляет, что горе его, любящего, безмерно, сорок тысяч братьев в любви с ним не сравнятся<sup>1</sup>.

Вероятно, и не надо удивляться этой «непоследовательности». В самой любви к Офелии герой в разладе с собой; это «гамлетовское» чувство любви. Некогда Гамлет закончил свое письмо к любимой словами: «Твой навсегда... пока этот механизм ему принадлежит»<sup>2</sup>. «Этот механизм» и его действие теперь, в трагедийном мире, — уже не принадлежит ему, «кругом опутанному негодейством» датского Большого Механизма.

Но «раз то, с чем мы расстаемся, принадлежит не нам, так не все ли равно?» (V, 2). В этой сцене финального акта — после печальных размышлений на кладбище, после похорон Офелии — Гамлет как будто находит наконец решение: будь что будет. Он не должен искусственно создавать условия для мести. Если разум не может найти решения, надо предоставить все ходу вещей, который укажет подходящий для дела момент. Ведь тогда,

<sup>1</sup> И эта гипербола не буффонная утрировка. Джульетта также восклицает: «Слово лишь «изгнание» убило сразу десять тысяч братьев» (III, 2).

<sup>2</sup> «...whilst this machine is to him» (II, 2).

на корабле, в его душе также «шла борьба» — и верное решение было найдено внезапно и тут же осуществлено. Итак: «Хвала внезапности: нас безрассудство иной раз выручает там, где гибнет глубокий замысел: то божество намерения наши довершает, хотя бы ум наметил и не так» (V, 2).

Это значит отдаться безрассудно разумной, непостижимо последовательной, иррациональной, неясной «судьбе». Здесь и уступка разуму — все в жизни в целом, как в механизме, детерминировано: «Если теперь, так, значит, не потом; если не потом, так, значит, теперь; если не теперь, то все равно когда-нибудь». И одновременно — уступка деятельной натуре: все дело в том, что надо быть всегда готовым, «готовность — это все» (V, 2). От нас зависит не момент достойного поступка, не время, а только наша всегдашняя готовность к нему.

Но эта стоическая (или фаталистическая) компромиссная позиция перед долгом вряд ли долго была бы выдержана — как и все прежние «окончательные» решения. Она не может вполне удовлетворить ни деятельную натуру, ни пытливый разум Гамлета. И недаром Гамлет, после того как принял такое решение, тут же признается другу. «Ты не можешь себе представить, какая тяжесть здесь у меня на сердце». Это не только «какое-то предчувствие» (V, 2) *будущего* (у «знающего» человека перед смертельным поединком), но и глубокая неудовлетворенность *настоящим* — найденной «окончательной» выжидательной позицией. Ведь как раз перед этим Гамлет снова напомнил себе о неотложном долге мести — пока Клавдий не получил вестей из Англии. Надо действовать не медля — хотя бы против самого Времени, — чтобы не упустить время, когда можно еще действовать.

И наконец — развязка. Самая удивительная сцена в трагедии, самая странная развязка у Шекспира и во всей мировой классической трагедии! Впечатление от нее загадочное — как от всего «Гамлета». На этом сходятся все, кто писал о развязке, кто читал или видел «Гамлета» в театре. Начиная с XVIII века она вызывает недоумение и упреки. Развязка поражает механической случайностью заключительного поступка — развязка и не вполне «достойна» героя, и не вполне «разумна». Столько случайностей — обмен рапирами, ошибка с отравленным питьем, предсмертное признание королевы, признание Лаэрта. Мы *всегда* ожидали, *всегда* знали, что герой отомстит, но такая форма долгожданного выполнения долга неожиданна — для нас, для всех участников сцены, для самого героя, даже для интригана Клавдия. Да и впрямь — выполнял ли герой свой долг? Неясно. Сам он этого не утверждает: ни слова об отце во всей развязке — и в момент убийства Клавдия:

Вот, блудодей, убийца окаянный,  
Пей свой напиток! Вот тебе твой жемчуг!  
Ступай за матью моей!

Развязка в «Гамлете» не обычная, не по нормам «трагедии вообще». Это «внутренней формы» гамлетовский финал — он подобает только трагедии о Гамлете. Механически — все импульсы в развязке, как и во всем действии, восходят в конечном счете к протагонисту, главному источнику трагедийной энергии, ко всему поведению и характеру Гамлета, они только опосредованы двором, датским механизмом и главным его «колесом». Но план, разум и воля — не только Гамлета, но и интригана Клавдия! — все же оказались недостаточными в завершающей интригу катастрофе, никто не мог ее предвидеть. Ее подготовило время («время» у Шекспира, между прочим, означает совокупность многообразно конкретных, до конца непредвидимых условий). Развязка венчает всю

...повесть

Бесчеловечных и кровавых дел,  
Случайных кар, негаданных убийств,  
Смертей, в нужде подстроенных лукавством,  
И, наконец, коварных козней, павших  
На голову зачинщиков,—

подводит итог Горацио.

В катастрофе сказалось безумие целого, «механизм» вышел из повиновения, сработал неожиданно. Но, если угодно, здесь есть и некий разум, некая роковая справедливость целого. К счастью, жизнь как целое, утешаемся мы, не сводится к «бесчестной игре», к подлому плану власть имущих, к их малому разуму.

Мы остаемся поэтому после развязки с глубоко тревожным и смутным, с «гамлетовским» ощущением «неблагополучия», разлада, некоего систематического безумия всего происшедшего — вплоть до развязки. В заключительной сцене герой, как никогда, великолепен; он сделал все, что мог, в этих условиях, в условиях своего времени, своей судьбы — и все же он сделал не все, что мог бы сделать. Да он и не утверждает этого, он только просит «поведать миру свою повесть»...

И вместе с тем гамлетовский финал — самый *нормальный для трагедий* (и не только трагедий Шекспира) финал, как его герой среди всех героев трагедий. Ведь так или иначе всякая подлинная трагедия основана на великом неблагополучии жизни, на ее неустроенности, расстроенности, на какой-то «гнили» общественного и мирового целого, жертвой чего и погибает всечеловеческий герой. С этим трагическим ощущением разлада в мире мы и выходим из зрительного зала.

#### 4

«Гамлет», созданный год спустя после завершения всего цикла сонетов, непосредственно после поздних, наиболее значительных, комедий и хроник и перед «мрачными комедиями» и траге-

диями 600-х годов, а затем «романтическими» драмами последних лет, созданный в середине творческого пути (1590—1612), — занимает не только хронологически центральное место в творчестве Шекспира. Уступая в некоторых отношениях, особенно в законченности (в «совершенстве») — как часто бывает именно с великими созданиями искусства — другим трагедиям 600-х годов (а по грандиозности «Королю Лиру»), «Гамлет» превосходит любую из них по богатству характеристики героя. Последующие протагонисты трагедий — каждый по-своему — прежде всего соотносены с Гамлетом, его ситуацией, которая, кроме того, жанрово соотносена с ранними трагедиями и хрониками, даже с комедиями, сонетами, в которых звучат мотивы монологов Гамлета. В «Гамлете», в *сознании* «знающего» героя датской трагедии — сходятся, как в фокусе, характерные мотивы всего творчества Шекспира вплоть до «Бури».

В какой-то мере этим объясняется и пресловутая неясность «Гамлета». Трагедия была создана в кризисном 1600 году, году перехода к более зрелому творчеству. Идеи, впоследствии принявшие более четкую и драматически законченную форму, в «Гамлете» явились Шекспиру впервые, «в смутном сне» (Пушкин), в синкретической форме, где все переходит во все: не только «знающему» герою, который *видит* истину, они самому художнику не были еще ясны; не раз отмечалась особая «конгениальность» творца «Гамлета» герою. Это трагедия смысла человеческой деятельности («смысла жизни») для мыслящего существа — недаром в «Гамлете» всем так запомнился вопрос «Быть или не быть». Многие мотивы здесь даны вскользь, невольно дразня нас именно тем, что остаются без развития, драматически невоплощенными и все же — мы это чувствуем — важными для концепции пьесы, полными особой значительности. В уста Гамлета Шекспир как бы вложил все, что хотел сказать о Мыслящем Человеке, его месте в мире, — трагедия часто вызывала упреки в избыточности материала. К «Гамлету» применимы слова де Сталь о главном создании другого гения мировой поэзии, о «Фаусте» Гете: здесь есть все на свете — и, пожалуй, даже немного сверх того.

«Избыточные» мотивы «Гамлета» развиваются в следующих трагедиях, иногда как основные темы. Как ни оценивать сценичность «Гамлета», эта трагедия в нынешнем сводном варианте уже по объему рассчитана также на чтение, а значит, и на осмысление в контексте остальных трагедий. С величайшей смелостью Шекспир в ней применил свой любимый принцип «открытой формы»: тема «Гамлета» выходит за пределы «Гамлета». Резоны, «истина» трагически бездействующего героя в некоей мере иллюстрируются «доказательством от противного», целеустремленными действиями последующих деятельных героев и их судь-



бами. *«Гамлет» — великий пролог ко всем трагедиям Шекспира 600-х годов.*

В плане сходства — контраста образ Гамлета соотнесен прежде всего с каждым из персонажей его трагедии. Как мститель за отца — с Лаэртом, Фортинбрасом (и — в декламации актера — с мифологическим Пирром). Как законный наследник и сын доблестного старого Гамлета «по духу» — с Клавдием, братом покойного короля. Как благородный, чистый юноша, достойный сын — с Гертрудой (особенно в сцене объяснения с матерью). Как независимый, непримиримый, резкий, сильный («нормально мужской») характер — с Офелией. Как свободолюбивый принц — с придворными. Как «виттенбергский студент», живой, впечатлительный ум — с Горацио (в характере которого есть черты пассивности и книжности). Как трагический шут — с Полонием и (в другом смысле) с буффоном Могильщиком<sup>1</sup>.

Многогранный образ Гамлета родствен персонажам комедий, в особенности страдающим меланхолией, ощущающим неустроенность жизни, тем, для кого «жизнь — печальный театр» (Антонио, Жак). Характер Гамлета, состояние его природы раскрывается, подобно образам комедийных героев, в любви к женщине (но здесь, в трагедии, — между прочим). Под маской безумца — так часто не отделимой от лица — Гамлет соотнесен с комедийными шутами<sup>2</sup>. С Гамлетом, питающим отвращение к цивилизованной лжи, к придворной лести и интригам, перекликаются в хрониках прямодушные защитники вольницы, противники абсолютизма (особенно Гарри Хотспер), а также жертвы «времени», вроде Ричарда II; общий враг Хотспера и Ричарда II, льстивый «король улыбок» Генрих IV, повторяется во враге Гамлета, в «улыбчивом» короле Клавдии, а неоднократный в хрониках мотив «Тоуэра, тюрьмы хуже всех» — в словах Гамлета: «Дания — тюрьма... одна из худших» (II, 1). Затем, как сказано, Гамлет, «мыслящий человек» под маской безумия и шутства, — антипод Фальстафу, «играющему человеку», шуту по призванию, а потому законченно цельному.

Но, понятно, ближе всего герой трагедии-пролога соотнесен с протагонистами последующих трагедий вплоть до Тимона Афинского, героя трагедии-эпилога. Интеллектуальный герой, размышляя о человеке и его уделе, как бы один передумал за всех деятельных героев. В каком-то смысле это вошло в недосказанное Гамлетом, в его предсмертное «остальное — молчание», а иногда проявляется и в словах героя — не подкрепляемое действием. И тогда, само по себе, звучит как случайный, холостой выстрел, лишь усугубляющий загадочность центрального образа. «Гамлет» особенно богат философско-лирическими сентенци-

<sup>1</sup> Об этом ниже, в главе «Сюжет и социальный фон».

<sup>2</sup> Об этом ниже, в главе «Трагически знающий актер».

ями героя, выпадающими из действия. Офелии, например, Гамлет говорит: «К чему тебе плодить грешников? Сам я скорее честен, и все же я мог бы обвинить себя в таких вещах, что лучше бы моя мать не родила меня на свет; я очень горд, мстителен, честолюбив... Все мы — отпетые плуты» (III, 1). Действие трагедии никак не подтверждает «такие вещи» у Гамлета — скорее противоположное. Но разве не ясно, что герой, мыслящий Всякий Человек, здесь выступает от имени человека вообще («все мы»): речь идет о «грехах» свободного человека, идеала эпохи, о дисгармоничности, асоциальности страстей рождающейся личности. Перечисленные Гамлетом страсти и станут в дальнейшем темами «Кориолана», «Отелло», «Макбета». Другой пример (в следующей же сцене) — восклицание, обращенное к гармонически уравновешенному, бесстрастному Горацио:

Благословен,  
Чья кровь и разум так отрадно слиты,  
Что он не дудка в пальцах у Фортуны,  
На нем играющей. Будь человек  
Не раб страстей — и я его замкну  
В середине сердца, в самом сердце сердца.

Крайней натяжкой было бы усматривать в этих словах, перекликающихся с язвительным предложением в конце этой сцены Гильденстерну «сыграть на флейте», намек на «слабую» Гертруду, Лаэрта (который лишь в четвертом акте станет «рабом страстей») или другого персонажа этой трагедии. В обоих случаях слова Гамлета, конечно, относятся к человеку вообще — и выходят по значению за пределы действия, подобно центральному мотиву негодования против «вывихнутого века», против «глумления времени».

Трагедии 600-х годов после «Гамлета» поэтому образуют две группы: трагедии с «субъективным» акцентом на героях — «рабах страстей» («Отелло», «Макбет», «Антоний и Клеопатра»), в дальнейшем условно называемые «субъективными», или «трагедиями доблести» (1604—1606), и — несколько более поздние — трагедии с «объективным» акцентом на «вывихнутом веке», на «глумлении времени», состоянии мира («Король Лир», «Кориолан», «Тимон Афинский»), в дальнейшем условно называемые «трагедии социальные» (1606—1608). Различие это, разумеется, относительное. Шекспировская ситуация всегда, в том числе и в трагедиях первой группы, стихийно историческая, а не собственно психологическая. Вместе с тем она всегда, в том числе и в трагедиях второй группы, строится на изображении героических страстей, огромных сил свободной личности, ее предельных сил, ее «потолка»: ситуация у Шекспира, как обычно в реализме Ренессанса, по художественному видению — «антропологическая» и даже «антропоцентрическая», а не собственно социальная. Различие между этими двумя группами, таким образом, лишь в

акцентах, но, как мы в дальнейшем не раз убедимся, достаточно существенных акцентах, определяющих особый для каждой группы «субмагистральный» сюжет. Они сказываются и на содержании и на структуре поздних трагедий.

В отличие от драматургии 90-х годов (хроник, комедий, ранних трагедий), предлагаемая классификация трагедий 600-х годов не строго хронологическая<sup>1</sup>, хотя в общем отражает также эволюцию трагедийного жанра. Трагедии, внутренне связанные по акценту и тональности, образуют как бы трехчастную сюиту — в музыкальном смысле («композиция из нескольких пьес одной тональности»): для первой группы трагической тональностью служит кризис героического представления о внутреннем мире («микрокосме» личности), для второй группы — критическое состояние «вывихнутого времени» (социального «макркосма»). В ситуации трагедии-пролога, в меланхолии Знающего Человека, синкретически звучат обе тональности.