

УДК 801.73

«ГАМЛЕТ» ШЕКСПИРА КАК АРХЕТИП, ИЛИ ПИСАТЕЛЬСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ГОТОВЫХ СЮЖЕТОВ

Лулудова Е.М.

*Алматинский филиал Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов,
Алматы, e-mail: eluludova@mail.ru*

Статья посвящена нескольким наиболее значимым русским и английским писательским интерпретациям трагедии «Гамлет» Шекспира (рассмотрены интерпретации Ч. Диккенса, А. Сумарокова, И. Тургенева, А. Чехова, Б. Пастернака, Б. Акунина). Представив вкратце трансформацию освоения шекспировской трагедии с XVIII века до современности, автор, во-первых, пришел к выводу, что писатели не столько воссоздают оригинал, сколько используют его как своеобразный интертекст, скрыто и явно подключая и перестраивая его сюжетные, образные и понятийные составляющие. Во-вторых, автор убежден, что причина писательских интерпретаций готовых сюжетов заложена не в их идейной позиции или эстетических установках, а в архетипической истинности оригинала.

Ключевые слова: Шекспир, «Гамлет», интерпретация, интертекстуальность, оригинал, архетип, аналогия, типологические черты, рефлексия, номинативный уровень, драматический анализ, метатекстовые элементы, ситуация выбора, эксперимент, поликультурное пространство

«HAMLET» BY SHAKESPEARE AS THE ARCHETYPE, OR LITERARY INTERPRETATIONS OF READY PLOTS

Luludova E.M.

*Almaty branch of the Saint-Petersburg Trade Union University of Humanities, Almaty,
e-mail: eluludova@mail.ru*

The article is devoted to several most significant Russian and English literary interpretations of the tragedy «Hamlet» by Shakespeare (interpretations by Ch. Dickens, A. Sumarokov, I. Turgenev, A. Chekhov, B. Pasternak and B. Akunin). Having presented in brief the transformation of mastering of Shakespearean tragedy from the XVIII-th century to the present, the author, firstly, has come to a conclusion that writers not so much recreate the original, but use it as an original intertext, hidden and clearly connecting and reconstructing its subject, figurative and conceptual components. Secondly, the author is convinced that the reason of literary interpretations of ready plots is based not on their ideological position or aesthetic purposes, but on archetypic validity of the original.

Keywords: Shakespeare, «Hamlet», interpretation, intertextuality, the original, an archetype, analogy, typological lines, reflection, nominative level, decision situation, experiment

Писательские интерпретации – один из видов интерпретационной деятельности, наряду с интерпретациями читательскими, профессионально-критическими, постановочно-режиссерскими, а также переводами литературного текста на язык других искусств – музыки, живописи, кино и прочее.

Работа писателя с готовыми (чужими) сюжетами может принимать разнообразные формы. Одна из них – это переложения.

Великий английский драматург эпохи Возрождения – У. Шекспир – в трагедии «Гамлет» *перерабатывает сюжет старинных средневековых хроник*. Датский принц Гамлет становится современником Шекспира, студентом и гуманистом. История мести сына за убийство отца превращается в произведение о понимании зла, лживости, дисгармонии и несвободе. Гамлет показан как мыслящий, философствующий, героический, страдающий, любящий и т.д. Его внутренний конфликт обусловлен столкновением ренессансного и нового, барочного, мировоззрения.

Впоследствии Д.Н. Овсянко-Куликовский назвал шекспировского Гамлета об-

разцом высшей рефлексии, общечеловеческим типом большой сложности, в котором совершается конфликт между «сомневающимся разумом и чувством нравственного долга» [13, с. 61–62]. Наричательность образа Гамлета ученый объяснил его огромной «применяемостью», то есть возможностью использования в литературе «для изучения и обозначения всех соответственных натур, страстей, умов и т.д., где бы и в какой бы обстановке они не наблюдались» [13, с. 62]. Архетипичность образа Гамлета предполагает его неисчерпаемость, поскольку Гамлеты и их проблемы, «гамлетовские» ситуации жизненного выбора существуют на все времена. Каждое новое поколение прочитывает шекспировского героя по-своему.

Рассмотрим наиболее яркие интерпретации трагедии Шекспира «Гамлет» русскими и английскими писателями.

Английская точка зрения

В творчестве Ч. Диккенса отсылки к образу Гамлета встречаются постоянно. Прецедентность этого образа, а также всего на-

следа Шекспира для сознания Диккенса несомненна хотя бы потому, что проблема «Диккенс и театр» давно стала предметом особого исследования. Театральное искусство оказало огромное влияние на метод писателя и особенности его художественного стиля. Однако на использование трагического по своей сути шекспировского образа в романах Ч. Диккенса наложила свой отпечаток комическая стихия диккенсовского творчества, неподражаемый юмор писателя. Пародийное обыгрывание образа-архетипа Гамлета, основанное на противопоставлении высокого и низкого, комическом снижении гамлетовской классической атрибутики (особенностей языка, стиля речи, деталей одежды), происходит в «Дэвиде Копперфилде». Дэвид встречает на званом вечере, в обществе, претендующем на аристократизм, некую «очень грозную леди в черном бархатном платье и в большой черной бархатной шляпе», похожую на «какую-нибудь близкую родственницу Гамлета – скажем, на его тетку» [4, с. 439]. Поскольку мишенью диккенсовской сатиры в данном случае являются псевдоаристократические запросы описываемого круга, далее в главе эпизодический образ тетки Гамлета проявляет себя в «философских» рассуждениях, пародирующих стиль шекспировского героя. Известно, что в трагедии Гамлет произносит около двадцати монологов, что также становится одним из постоянных признаков его архетипического образа. Диккенс использует и эту черту: «...тетка Гамлета отличалась фамильной слабостью к монологам и бессвязно рассуждала сама с собой на все темы, какие только затрагивались... поскольку мы неизменно возвращались к «голубой крови», то ей предоставлялось столь же широкое поле для отвлеченных умозаключений, как и ее племяннику» [4, с. 442].

Постоянные архетипические признаки образа Гамлета – аристократизм духа, стремление к нравственному идеалу, рефлексия – преломляясь в зеркале пародии, внезапно перерождаются в пошлый снобизм, бессмыслицу, достойные осмеяния. Комический и сатирический эффект создается именно за счет гротескной антитезы «высокого» образа Гамлета и пародии на него.

Образ-архетип Гамлета актуализируется в «Дэвиде Копперфилде» и интертекстуальным способом – путем вкрапления цитат из текста трагедии Шекспира в речь персонажей. В романе эти микроцитаты сконцентрированы в речи одного из ведущих комических героев – мистера Микобера. Через прием интертекстуальности

происходит комическое отождествление постоянно находящегося в денежных затруднениях и осаждаемого кредиторами Микобера с трагическим принцем Датским. Выше уже упоминалось, что типичные жизненные ситуации входят в понятие архетипа [12, с. 10]. «Гамлетовская» ситуация принадлежит к числу вечных, поскольку образно выражает неизбежную проблему выбора, знаменитое «быть или не быть», бездонное по своему смыслу. По словам одного из критиков переводов «Гамлета», этот монолог – изображение «внутреннего состояния мыслящей и сомневающейся (одно с другим почти нераздельно) части человечества» [7, с. 33].

В романе Диккенса мистер Микобер так же оказывается поставленным в ситуацию выбора: содействовать своему хозяину Хипу (законченному диккенсовскому злодею и лицемеру) в его преступлениях, либо публично обличить его. Микобер выбирает последнее и зачитывает обвинительный акт Хипу, пестрящий цитатами из шекспировского текста:

1. «А засим я стал чахнуть, бледнеть и увядать, если я осмелюсь выразиться о себе словами Шекспира» [5, с. 366];

2. «... как сказал философический принц Датский, - знаменитейшее украшение елизаветинской эры, слова которого могут быть применены решительно ко всему, – «остальное еще хуже»» [5, с. 366];

3. «Когда, после внутренней борьбы, я решил вопрос о выборе между получением жалованья и отказом от него, между уплатой булочнику и неуплатой, между бытием и небытием, я положил своей задачей употребить все способности на раскрытие и обнаружение великих преступлений...» [5, с. 367].

Тем не менее Диккенс иронически замечает: «Восхищение мистера Микобера своим эпистолярным мастерством при описании собственных невзгод, несомненно перевешивало тревогу, или тяготы, которые могли угрожать ему в действительности» [5, с. 366].

Таким образом, «Гамлетовская» ситуация мистера Микобера предстает в ироническом, снижающем ее освещении. Комический эффект создается и за счет перенесения высокого шекспировского слова в несоответствующий ему контекст: соседство с юридическими оборотами, к которым склонен в эпистолярном пылу герой, чисто бытовые детали (жалованье и уплата булочнику) – все это контрастирует с «гамлетовскими» вкраплениями. Да и сама страсть Микобера писать письма, отчеты – опять-таки пародия на склонность Гамлета

к длинным монологам. Речь героя Диккенса пестрит поэтическими цитатами из Роберта Бернса, Байрона, Томаса Грея, популярных песенок, но в данном случае сравнение Микобера с Гамлетом с помощью цитат доведено до гротеска, почти карикатуры. При этом «высокий» архетипический образ Гамлета нисколько не страдает: «расплачивается» комический персонаж, незамечающий своей неадекватности шекспировскому образу.

В «Больших одеждах», одном из последних романов Ч. Диккенса, автор с сарказмом описывает профанацию трагедии Шекспира на сценах провинциальных театров. Уопсл, бывший псаломщик и актер-любитель, претендующий на звание «нового Росция», профанирует своей игрой образ Гамлета: его «кудри и высокое чело» выглядят неправдоподобно, каждую реплику «Гамлета» зал встречает взрывами смеха и едкими замечаниями.

«Ликование сопровождало мистера Уопслу и во время его схватки с Лаэртом на краю оркестра и могилы, а затем уже не прекращалось до тех пор, пока он не сбросил мертвого короля с кухонного стола и не умер сам постепенно, начиная с лодыжек» [6, с. 272].

Диккенс высмеивает бесталанных «Гамлетов» – актеров, опешивающих своей очевидной бездарностью великую трагедию Шекспира. Костюмер театра, подсчитывая расходы, замечает «таких чулок Шекспир еще никогда не достаивался» [6, с. 24] и далее дает Уопслу-Вальденгарверу (сценический псевдоним Уопсла) профессиональный совет: «Но в вашем толковании Гамлета есть одна ошибка... Вы слишком часто показываете ноги в профиль. Последний Гамлет, которого мне довелось одевать, тоже допускал на репетициях эту ошибку...» [6, с. 24].

Архетипический образ принца Датского вновь реализуется на фоне нарочито сниженных реалий театрального быта и приходит с ними в столкновение: «Так, например, на вопрос «достойней ли судьбы терпеть удары», одни кричали во весь голос «да», другие «нет», третьи, не имевшие своего мнения, предлагали погадать на бобах,

так что завязался целый диспут. Когда он (Уопсл) спросил, «к чему таким тварям, как он, ползать между небом и землею», раздались громкие одобрительные возгласы: «Правильно!»» [6, с. 271–272].

Слово Гамлета «накладывается» на персонаж и уничижает его; претензии Уопсла на талант оказываются беспочвенными. Этот прием Диккенс использовал еще в «Пиквикском клубе», сатирически изобразив литератора, панибратски именующего великого драматурга «Биллом».

Однако если для Микобера отождествление с Гамлетом заканчивается достаточно благополучно (это сравнение вызывает лишь «дополнительный» смех у внимательного читателя), то для актера-любителя Уопсла оно знаменует профессиональный крах: Диккенс к нему безжалостен.

Таким образом, мы можем сделать вывод, что в творчестве Ч. Диккенса, неповторимого по своему юмору английского писателя XIX века, соотнесение образов персонажей с архетипом Гамлета способствует их комическому «снижению».

Русские «версии» шекспировской трагедии

О влиянии Шекспира на русских писателей известно достаточно давно. Это было влияние его самого, его творчества, его воззрений. Оно определяло тематику произведений («Гамлет Щигровского уезда» Тургенева, «Леди Макбет Мценского уезда» Лескова и др.), влияло на сюжетные линии, а также проявлялось в явных и скрытых цитатах.

Трагедия Шекспира «Гамлет» впервые была *переведена в 1748 году на русский язык с французского А.П. Сумароковым и им же переработана*. Эта литературная интерпретация отразила как идейную позицию Сумарокова (приверженца просвещенного, гуманного монархического правления), так и эстетические установки писателя, активно отстаивающего каноны классицизма, в своих теоретических, критических и литературно-художественных трудах. Характер интерпретации проявляется уже в перечне действующих лиц. Сравним:

Шекспир	Сумароков
Клавдий – король Датский	Клавдий – незаконный король Датский
Полоний – ближний вельможа	Полоний – наперсник Клавдиев
Гораций – друг Гамлета	Арманс – наперсник Гамлетов
Лаэрт – сын Полония	нет Лаэрта
Призрак	Нет Призрака
–	Фламина – наперсница Офелии

Классицистические установки сказываются в том, что Сумароков для каждого значительного действующего лица вводит наперсника, разъясняющего его поступки и рассказывающего о нем все, что нужно знать зрителю. Наперсника Гамлета он произвел из Горацио, окрестив его Армансом. Для наперсницы Офелии ввел новое лицо. Лаэрта нет совсем: его отъезд во Францию и беседа с Полонием, по-видимому, показались Сумарокову нарушением единства действия. Лаэрт не нужен Сумарокову еще и потому, что Гамлет у него не гибнет на поединке, а оказывается победителем.

Классицисты, с их рационализмом, отрицали все чудесное, сверхъестественное на сцене, поэтому Призрак отца Гамлета изгнан из трагедии. Первое действие начинается с монолога Гамлета, из которого сразу ясно, что произошло, и ход дальнейших событий (по теории классицизма, занимательность не нужна – она отвлекает от идеи). Гамлету снилось, что отец его убит мечом по приказанию Клавдия. Непосредственный убийца отца – Полоний.

Я слышу глас его и в ребрах вижу рану.
О сын мой! Вопиет, отмсти, отмсти тирану,
Освободи граждан...

<...>

Злодейство Клавдия уже изобличено,
Офелии отец погибнет непременно... [17, с. 61].

Сюжет шекспировской трагедии перестраивается в духе типичного классицистического треугольника: Полоний, которому Гамлет должен отомстить, Гамлет и Офелия (дочь убийцы и возлюбленная Гамлета). Ситуация аналогичная «Сиду» Корнелия (Химена, Родриго, отец Химены). У Шекспира один из наиболее захватывающих мотивов трагедии – сомнения Гамлета в виновности Клавдия (может быть, в облике Призрака-Отца являлся дьявол?). Мотив этот снят Сумароковым. Философское содержание трагедии Шекспира (мировое зло, вывихнутый век) осталось для него неоткрытой планетой. Вопрос «быть или не быть?» превратился в вопрос «убивать или не убивать?» (Полония и Клавдия). У Шекспира мысль героя о самоубийстве связана с отсутствием перспектив в борьбе одного человека против среды, гнетущей и страшной. У Сумарокова Гамлет колеблется потому, что покончить с собой – это значит оставить страну под властью тирана.

В связи с сюжетной перестройкой упрощен образ Гертруды. У Сумарокова она соучастница убийства, но после разговора с Гамлетом кается («Я тигров превзошла жестокостью своей») и соглашается на отмщение – у Шекспира же она лишь

косвенная виновница событий и пытается примирить сына с Клавдием. Сумароков уничтожает важнейший мотив трагедии – переживания принца, вынужденного презирать и ненавидеть мать.

В четвертом акте Сумароков разворачивает в иной плоскости характеры Клавдия и Полония. Клавдий хочет жениться на Офелии, предварительно убив Гертруду. Офелия, как сопротивляющаяся всему этому, заключена в темницу. Гамлет поднимает народ и войско против короля (тиран должен быть низложен). Клавдий убит народом. Полоний схвачен.

Коллизия любви и долга разрешается в последнем акте. Объяснение с Офелией заставляет Гамлета либо лишиться любви, либо простить Полония, изменив долгу. Офелия восклицает: «Отмщай, но прежде ты любовь мою забудь/ И проколи сперва Офелиину грудь!» Развязка чисто механистическая: появляется воин, который сообщает, что Полоний «под стражею скончался». Теперь никто не мешает обручению Гамлета и Офелии. Этим и завершается сюжет в интерпретации Сумарокова.

Творческое *освоение образа Гамлета началось в русской литературе в 20-е годы XIX века* в период утверждения романтического направления, став «архетипом интеллектуального героя, одним из вечных ее спутников» [3, с. 97]. Наиболее глубокий след оставил «Гамлет» в *творчестве И.С. Тургенева*, давшего в речи «Гамлет и Дон Кихот» (1860) своеобразную («русскую») интерпретацию гамлетизма. Продолжая градацию В.Г. Белинского, переосмыслившего в 40–60-е годы XIX века конфликт датского принца и осудившего его «позорную нерешительность», неспособность вступить в «открытый и отчаянный бой» с «неправедной властью» [11, с. 17], Тургенев увидел в Гамлете тип «лишнего человека». Утверждая, что Гамлет, в противоположность Дон Кихоту, представляет собой «анализ, прежде всего, и эгоизм, а потому безвременье», Тургенев выделил основные типологические черты «Русского Гамлета» [20, с. 330–340]: разлад с жизнью при развитом интеллекте, противоречие между силой мысли и безмолвием, «бесполезность для массы» и трагическую рефлексию. Гамлеты, по мнению писателя, «никуда не идут» сами, являются «началом отрицания». Однако тут же писатель отметил: «Отрицание Гамлета сомневается в добре, но во зле оно не сомневается и вступает с ним в ожесточенный бой» [20, с. 340].

Новое истолкование Гамлета воплотилось и оказало влияние на творчество писателей реалистической художественной

литературы. Так, у **А.П. Чехова** Гамлет медитирующий, осуждающий свое прошлое, страдающий от трагической внутренней опустошенности и отсутствия ясной возвышенной цели в своей жизни, однако остро сознающий необходимость нравственного совершенствования и поиска правды.

В 1891 году в газете «Новое время» был напечатан фельетон «В Москве» с подписью «Кисляев». В фельетоне Чехов вывел сатирический тип «московского Гамлета»: интеллигента «ничего не знающего, некультурного, очень умного и необыкновенно важного» [21, с. 505], скрывающего под гамлетовской маской разочарования и скуки душевную пустоту и полную бесполезность. Однако московский Гамлет не становится только пародией на свой высокий образец. Фельетон построен на монологе от первого лица, саморазоблачении персонажа. Подчеркнутый Тургеневым принцип анализа, доходящего в «русском Гамлете» до трагизма [20, с. 340], реализуется и в его чеховском варианте. Рефлексируя, герой фельетона приходит к мысли о смерти как о неизбежном конце: «Жизнь не повторяется, и уж коли ты не жил в те дни, которые были тебе даны однажды, то пиши пропало... Да, пропало, пропало!... А между тем ведь я мог бы учиться и знать все... я мог бы быть скромным, приветливым, радушным: я бы мог искренно радоваться всякому чужому успеху, так как всякий, даже маленький, успех есть шаг к счастью и к правде... Да, я мог бы! Мог бы! Но я гнилая тряпка, дрянь, кислятина, я московский Гамлет. Тащите меня на Ваганьково!» [21, с. 506].

Трагический мотив смерти Гамлета дважды звучит в тексте: в начале и в конце фельетона, когда некий господин советует московскому Гамлету повеситься, поскольку тому больше «ничего не остается делать» [21, с. 499, 506]. Антиномии смешного и страшного по-чеховски сходятся в рамках одного сюжета [19, с. 66].

Гамлетовская рефлексия объединяет героев двух повестей Чехова «Скучная история» (1889) и «Дуэль» (1891). В «Скучной истории» главный герой, заслуженный профессор, тайный советник и кавалер Николай Степанович, от лица которого ведется повествование, приходит к выводу, что «все гадко, не для чего жить, а те 62 года, которые уже прожиты, следует считать пропащими» [21, с. 263]. Сознывая, что по причине болезни жить ему осталось около полугода, герой подводит жизненные итоги, ищет конечный смысл своего существования. Мотив смерти как пограничной «экзистенциальной» ситуации оказывается чрезвычайно важным для понимания чеховской интер-

претации образа Гамлета и мира чеховских произведений вообще [19, с. 65]. Перед лицом близкой смерти престарелый профессор беспощадно откровенен с самим собой: «Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях... даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего» [21, с. 280].

Отсутствие внутреннего единства, целеустремленности в «русском Гамлете» проявляется в тексте «Скучной истории» и на номинативном уровне. Подзаголовок повести «Из записок старого человека» имеет обобщающее значение: персонаж как бы утрачивает свое имя и фамилию – они просто перестают играть свою роль в гамлетовской пограничной ситуации. Далее судьба героя вступает в противоречие с его именем: «Допусти, что я знаменит тысячу раз, что я герой, которым гордится моя родина; во всех газетах пишут бюллетени о моей болезни, по почте идут ко мне сочувственные адреса от товарищей, учеников и публики, но все это не мешает мне умереть на чужой кровати, в тоске, в совершенном одиночестве... грешный человек, не люблю я своего популярного имени, мне кажется, как будто оно меня обмануло».

Отчуждение имени от его носителя достигает кульминации, когда герой (подобно шекспировскому Гамлету) заглядывает за край земного бытия, размышляя о том, что будет после его смерти: «Очевидно, громкие имена создаются для того, чтобы жить особняком, помимо тех, кто их носит. Теперь мое имя безмятежно гуляет по Харькову; месяца через три оно, изображенное золотыми буквами на могильном памятнике, будет блестеть, как самое солнце, – и это в то время, когда я буду уже покрыт мохом...» [21, с. 280].

Утрата персонажем своего имени и общечеловеческая проблематика, отраженная в его образе, делают его соотносительным с архетипом Гамлета более полной и выявляют новые черты в облике «Русского Гамлета».

В письме к А.Н. Плещееву Чехов подчеркнул эгоизм героя «Скучной истории»: «... в то время, когда около него плачут, ошибаются, лгут, он преспокойно трактует о театре, литературе...» [18, с. 179]. В финале нравственное бессилие, «душевный паралич» чеховского героя не позволяет ему помочь дочери товарища, отданной под его опеку так же, как не может он спасти и свою дочь Лизу: «Я побежден. Если так, то нечего же продолжать еще думать, нечего разговаривать. Буду сидеть и молча ждать, что будет» [21, с. 280].

В повести «Дуэль» гамлетовский конфликт «быть или не быть» исследуется Чеховым в любовной коллизии персонажей. Собираясь бросить еще недавно любимую женщину, Лаевский своей нерешительностью напоминает себе Гамлета [21, с. 339]. Его былые мечты о «трудовой жизни и винограду» оказываются тщетными. Подобно герою «Скудной истории», Лаевский не имеет «идеалов и руководящей идеи в жизни» [21, с. 335], в образе Лаевского Чехов обобщил характерные черты русского интеллигента, разочаровавшегося в идеалах шестидесятников. На страницах повести разворачивается целый суд над психологическим типом «русского Гамлета». В этом споре между персонажами архетип Гамлета тонкими нитями связывается с героями русской и мировой литературы. Зоолог фон Корен строит целую генеалогию русского гамлетизма: отцами по плоти и духу «русского Гамлета» оказываются байроновский Каин, Онегин Пушкина, Печорин Лермонтова, тургеневские Базаров и Рудин. Нарисованный фон Коренным карикатурный портрет Лаевского удивительно похож на образ московского Гамлета из фельетона «В Москве»: «Рыться под цивилизацию, под авторитеты, под чужой алтарь, обрызгать грязью, шутовски подмигивать на них только для того, чтобы оправдать и скрыть свою хилость и нравственную убогость, может только очень самолюбивое, низкое и гнусное животное» [21, с. 347]. Но Лаевский находит в себе силы выйти из заблуждения гамлетовского тупика. В 16-й главе повести фон Корен говорит о «новом Гамлете» [21, с. 403], а в 17-й, в которой описаны ночные размышления Лаевского перед дуэлью, приведшие героя к нравственному обновлению, предшествует эпиграф – отрывок из стихотворения Пушкина:

«...в уме, подавленном тоской,
Теснится тяжких дум избыток;
Воспоминание безмолвно предо мной
Свой длинный развивает свиток.
И с отвращением читая жизнь мою,
Я трепещу и проклиная,
И горько жалуюсь, и горько слезы лью,
Но строк печальных не смываю».

Поскольку остальные главы повести не имеют эпиграфов, 17-я глава становится особенно важной для интерпретации всего произведения и отдельных персонажей. Внутренний монолог Лаевского вторит пушкинским строкам, они дополняют друг друга. Интертекстуальное включение поэтического текста позволяет осмыслить конфликт «русского Гамлета» 80-х годов XIX века в общем контексте проблем русской литературы и культуры. Ср. монолог

Лаевского: «О, куда вы ушли, в каком вы море утонули, зачатки прекрасной чистой жизни?... Истина не нужна была ему, и он не искал ее, его совесть, околдованная пороком и ложью, спала, или молчала; он, как чужой, или нанятый с другой планеты, не участвовал в общей жизни людей, был равнодушен к их страданиям, идеям, религиям, знаниям, исканиям, борьбе, он не сказал людям ни одного доброго слова, не написал ни одной полезной, не пошлой строчки, не сделал людям ни на один грош, а только ел их хлеб, пил их вино, увозил их жен, жил их мыслями и, чтобы оправдать свою презренную, паразитную жизнь перед ними и самим собой, всегда старался придавать себе такой вид, как будто он выше и лучше их. Ложь, ложь и ложь...» [21, с. 441].

В отличие от «Гамлетов» «Скудной истории» и фельетона «В Москве», Лаевский не впадает в состояние душевной «преждевременной смерти», преодолевает отчаяние и достигает внутреннего единства. В финале повести Чехов раскрывает положительную сторону гамлетизма. «Русскому Гамлету» необходимо пройти очистительную «грозу», чтобы приблизиться к правде жизни. В заключительных размышлениях Лаевского, возможно, звучат интонации «нового Гамлета»: «В поисках за правдой делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...» [21, с. 429].

С помощью приема интертекстуальности возникает образ Гамлета и в пьесе «Чайка» (1896). Герои цитируют диалог между королевой-матерью и Гамлетом из шекспировской трагедии:

«Аркадина: «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах – нет спасенья!»

Треплев: «И для чего ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступления?» [22, с. 12]».

Шекспировские включения входят в нравственно-философскую проблематику пьесы, комментируют взаимоотношения между матерью и сыном, актрисой Аркадиной и Треплевым [22, с. 364], проясняют авторское отношение к изображаемому. Сходство Треплева с Гамлетом можно проследить на протяжении всей пьесы: подобно Гамлету, он ставит свой спектакль, собирается вызвать на дуэль Тригорина. Судя по записным книжкам Чехова, образ Треплева вначале появился в авторском сознании как центральный. Его трагедию,

трагедию «русского Гамлета», писатель вновь увидел в отсутствии определенной цели: «Талант его погубил». Он говорит Нине в финале: «Вы нашли дорогу, вы спасены, а я погиб» [22, с. 358]. Интересно, что образ Гамлета в «Чайке» как бы раздваивается: Тригорин, «вялый, рыхлый, всегда покорный» [22, с. 42], также ассоциируется с Гамлетом. Треплев иронически замечает о беллетристе: «Вот идет истинный талант, ступает, как Гамлет, и тоже с книжкой» [22, с. 28]. Но Тригорин не имеет своей воли, эгоистичен и погружен в нравственную апатию [14, с. 42].

Если провести драматургический анализ, то можно увидеть, насколько главные персонажи этих двух гениальных пьес похожи. Эти главные персонажи вступают в одни и те же конфликты, переживают одни и те же ситуации.

Гамлет (протагонист) противостоит: 1) дяде и собственной матери; 2) самому себе: известная фраза «быть или не быть», где «быть», т.е. не идти против ситуации, не идти против воли Бога, смириться с тем положением, в котором он оказался; и где «не быть», т.е. отказаться от всего, отомстить за убийство отца, совершить смертный грех, а это значит, что и после смерти быть обреченным на вечные суки; 3) обществу.

Треплев (протагонист) противостоит: 1) Тригорину; 2) самому себе; 3) обществу.

Оба борются с традициями. Однако Гамлет, в то же время, подолжает традицию: «мечь сына за убийство отца». Треплев же отодвигает все традиции. Он – новатор: «Нужны новые формы. Новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно».

Если внимательно просмотреть обе пьесы, то и в «Чайке», и в «Гамлете», можно встретить Богов как Верхнего, так и Нижнего миров. Тень отца Гамлета – это Нижний мир. В данном случае – это уже не его отец, это просто темная сила, которая жаждет мести, естественно, она не задумывается о судьбе Гамлета. Гамлет воспринимает эту силу по-другому. Он видит в ней справедливость. Боги же Верхнего мира здесь напрямую отсутствуют, но фразой «быть или не быть» Гамлет обращается не только к самому себе, но и к Богу. У Чехова Боги Верхнего и Нижнего миров также присутствуют в пьесе. Если вспомнить начало пьесы, тот эпизод, где Заречная играет пьесу Треплева, то можно встретить Бога Нижнего мира – Дьявола: «Вот приближается мой могучий противник, дьявол. Я вижу его страшные, багровые глаза...». Можно встретить Бога Верхнего мира – это Ангел (его играет Заречная). Постепенно она превращается в павшего ангела и именно это обстоятельство толкает

Треплева на самоубийство. Когда в последнем действии он видит, как она нагнулась к замочной скважине, чтобы подсмотреть и подслушать диалог Аркадиной с Триго-риным, именно в этот момент он понимает, что та, которую он всю жизнь любил, образ которой вдохновлял его все годы – это просто фантом, это совершенно другой человек. Треплев не в состоянии что-либо изменить, у него больше нет сил бороться. Гамлет тоже оказывается в похожей ситуации, он понимает, что его противостояние сложившейся ситуации не приведет ни к чему. Он бессилен. Он может только отомстить, в итоге не желая того, Гамлет становится виновником семи смертей.

Общими для поэтики Шекспира и Чехова были метатекстовые элементы, среди которых важна «рамочность» показа, как бы дистанцирующаяся от всего тем, что сообщается о ней, а не показывается. Так, в пьесе Шекспира пишется, ставится и смотрится спектакль «Мышеловка», а у Чехова – «Люди, львы, орлы и куропатки». Помимо приема рамки достаточно часто изображаются трудности соответствующего вербального выражения реальности. Следующим метатекстовым элементом является показ своей точки зрения как совершенно отличной от общепринятой. Таково в «Гамлете» сопоставление образов отца и отчима Гамлета, которые он показывает своей матери, осуждая ее за поспешность второго брака. Новаторство Шекспира заключалось в том, что он человек низкий, жесткий, крайне агрессивный, ограниченный в своих познавательных возможностях, не способный отличить правду от лжи. То же самое мы видим у Чехова, когда освященная традицией поэтика изображения полета мысли и порывов души в образе птицы выступает и как чайка, и как ее чучело.

Поэты «серебряного века» в лирике отождествляли себя с героями Шекспира: Ахматова – с Офелией («Читая Гамлета», 1909), Блок – с Гамлетом («Я – Гамлет. Холодеет кровь...», 1914). Однако для них, как и для М. Цветаевой, важнее была трагическая любовная коллизия: «Если шекспировский Гамлет подавляет в себе чувство любви и отрекается от нее из-за того, что в распавшемся мире и вывихнутом веке нет ни чести и благородства, ни верности и преданности, то русские Гамлеты всеми силами души любят и стремятся полюбить и смотрят на любовь как на главное содержание жизни», – считает Л.Л. Бельская [3, с. 99].

По-новому рассмотрел архетипический образ Гамлета **Борис Пастернак** в одноименном стихотворении, включенном автором в роман «Доктор Живаго». Во время

работы над ним Пастернак занимался переводами трагедии Шекспира.

Стихотворение «Гамлет» вошло в цикл стихов, написанных от лица главного героя романа – Юрия Живаго. Двадцать пять лирических произведений «венчают» прозаический текст, занимая в нем сильную позицию конца. «Гамлетом», написанным в 1946 году, начинается этот цикл. Пастернак подчеркивает «головную», очень важную смысловую функцию стихотворения для толкования романа.

Итак, почему Гамлет? Л.Л. Бельская заметила, что для современных поэтов Гамлет давно стал одним из «вечных спутников», архетипом интеллектуального героя [3, с. 97]. Гамлет пастернаковского стихотворения – это, конечно, маска, которую примеряет философ-интеллигент Юрий Живаго, размышляющий о смысле человеческой жизни, о своем пути во враждебном мире. Но безымянное лирическое «я» стихотворения объединяет в себе и шекспировского героя, и актера, играющего самого Пастернака. Лев Озеров писал, что Б.Пастернак, воспроизводя Шекспира, «сталкивает его мир с нашим миром, XVI-й век с XX-м» [14, с. 179].

Через архетипический образ Гамлета в стихотворении совершается мерцание многих значений [15, с. 95]. Пастернак делает акцент на архетипической «гамлетовской» ситуации выбора: лирический герой выходит на театральные подмостки (шекспировское: мир – театр, люди – актеры), чтобы сыграть предназначенную ему «роль», которую он волен принять или отвергнуть. Проблема выбора жизненного пути наполняется общечеловеческим смыслом с появлением в тексте «Гамлета» перефразированного библейского обращения Христа к Богу-Отцу:

«Если только можно, Авва Отче,
Чашу эту мимо пронеси» [16, с. 107].

Образ лирического героя в ситуации выбора контаминируется с архетипом Христа, молящего о чаше в Гефсиманском саду перед распятием:

«Чтоб эта чаша миновала,
В поту кровавом Он молил Отца» [9, с. 128].

Основание для сближения образа Гамлета с образом Христа Пастернак объяснил в «Замечаниях к переводам из Шекспира». Споря с тургеневской трактовкой образа Датского принца, поэт писал: «Гамлет» не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения... Волею случая Гамлет избирается в судьи своего времени и в слуги более отдаленного. «Гамлет» – драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения» [15, с. 95].

Как и Христос, Гамлет страдает и испытывает полное одиночество. Как и Христос, Гамлет поставлен в труднейшую ситуацию конфликта и имеет долг перед отцом: Христос – перед Отцом небесным, Гамлет – перед отцом-королем. В результате образ Юрия Живаго – ведущего персонажа в романе Пастернака – соотносится с двумя архетипическими образами, неизбежно вступающими в противоречие. Если архетип Гамлета по существу является светским, воплощающим образцы поведения и психологический опыт человека эпохи Возрождения, то архетипический образ Христа входит в сферу религиозных канон и олицетворяет иные нормы морали и долга. Суть конфликта архетипов заключается в существенных различиях ситуации выбора. Христос в духе любви и смирения принимает от Отца чашу страданий за мир и прощает своих будущих убийц. Гамлет мстит убийцам своего отца. В этой точке «быть или не быть» происходит столкновение возможных архетипических моделей поведения Юрия Живаго. Пастернак решает в пользу архетипа Христа: лирическое «я» стихотворения (Юрий Живаго в романе, Борис Пастернак в «нобелевские» дни 1958 года) принимает свой жребий:

«Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.

Я один, все тонет в фарисействе.

Жизнь прожить – не поле перейти» [16, с. 108].

Сопряжение-противопоставление архетипов Христа и Гамлета подтверждается в тексте романа и на композиционном уровне. Цикл поэтических произведений Юрия Живаго начинается стихотворением «Гамлет» (актуализация выбора Гамлета) и заканчивается стихотворением «Гефсиманский сад» (актуализация выбора Христа). Первое и последнее стихотворения цикла оказываются тесно связанными между собой сетью переключек [9, с. 7]. Слова Христа, заключая роман, получают доминирующее значение:

«Но книга жизни подошла к странице,
Которая дороже всех святых.

Сейчас должно написанное сбыться,

Пускай же сбудется оно. Аминь» [16, с. 128].

В XX веке имеет место пересоздание, или «новое творчество на старых материалах» [8, с. 106]. Режиссер Г.М. Козинцев в работе «Шекспировский экран» создал типологическую множественность «Гамлетов» в веках и оправдал это с поправкой на время. Он в течение двадцати лет работал над текстом для фильма «Гамлет» и сделал вывод: «Нет более бесплодного дела, чем

сочинение концепции для этой пьесы. То, что окажется за пределами каждой из них, – самое ценное» [10, с. 401].

Однако чаще всего литература XX века как эпоха непрерывно сменяющихся авторитарных идеологических позиций и соответствующих им слов присваивала эстетико-этические прецедентные тексты, а потом осваивала их как живые, позволяющие утверждать взаимосвязанность и параллельность эпох, мироотношений и слов, их выражающих. Так, для Б. Акунина характерна манифестированная аналитическая доминантность текста, его гибридная конструированность, а также эпатажная констатация сочетаемости «своего» и «чужого». Для Б. Акунина чеховское произведение «Чайка» вновь разделяется на «Чайку» [2] и «Гамлета» [2], где первое дается как кинематографическая версия, а второе – как политический детектив.

Б. Акунин в своем «Гамлете» внедряет Горация как ключевую фигуру и с поправкой. Если у Шекспира Гораций является как друг Гамлета, то у Акунина персонаж с подобным именем оказывается ключевым. После сцены «Мышеловки» начинается его новая литературная жизнь. Шекспировскому Горацию до Клавдия не добраться. «Тихий» новоявленный король Б. Акунина проявляет интерес к «близкому другу принца и получает обстоятельный ответ в прозе» (особое положение Горация в тексте Акунина): «Мой покойный отец был ценитель античности. Старшего брата он назвал Овидием, среднего – Петронием, а я вот Гораций. Родом я из Швабии, званием дворянин, прозвищем – фон» [1, с. 16].

Вся раскладка сюжета «Гамлета» является прекрасным материалом для эксперимента и разворачивания политической интриги. Поэтому весь шекспировский текст – отлично срабатывает для неожиданного акунинского финала. Происходит нечто вроде Софокловой драмы: важно не что, а как происходит. Б. Акунин закручивает политический детектив.

У Шекспира Гораций появляется вовремя, у Акунина он просто незаменим именно в острых ситуациях (с его подачи ироничный Гамлет подхватывает идею театральной постановки): «Спектакль. Мы разыграем спектакль. В присутствии королевской четы и двора... Мы слегка подправим сюжет...» [1, с. 12]. Гораций руководит действием, играя в спектакле жертву, то есть озвучивает Призрака. Эта сцена приобретает новое значение, что отражено в ремарке: «Что, Гамлет, ты так смотришь на меня? Сказать мне что-то хочешь? Говори же. Гамлет в растерянности оглядывается на Горация» [1, с. 11]. Это еще

раз доказывает, что Гамлет ведомый, а Гораций – режиссер всего действия.

Столь же важна его роль с подложным письмом. Подчеркнем, что речь акунинского Горация звучит в прозаической форме. Его лексика определяет ему умело владеть ситуацией. В диалогах с Гамлетом Гораций лидирует, в его речи и действиях доминирует «я»: «Я останусь в Эльсиноре вашей тенью. Я буду вам писать. Как только можно будет вернуться – дам знать» [1, с. 21]. Здесь Гораций всегда как бы на полшага впереди Гамлета: «Давайте же остановим этого офицера и спросим, ... Неужели вы думаете, что, прочитав послание, я положил его обратно?» [1, с. 24].

Гораций настолько необходим и всепроникающ при дворе, что ближе к финалу без него не обходится ни одна сцена. Именно Гораций предупреждает Клавдия о мятеже Лаэрта и проявляет необходимую инициативу: «Я послал пажа в казарму за швейцарями» и «преграждает Лаэрту дорогу». Акунин превращает Горация в интеллектуальный центр сцены, заставляя проявлять выдержку, логику и знание человеческой психологии. Как будто Гораций не раз бывал при дворцовых переворотах, спокойно и хладнокровно ведет себя с Клавдием, осмеливаясь советовать: «Гораций (королю вполголоса): Говорите что-нибудь, тяните время. С минуты на минуту подоспеют швейцарцы» [1, с. 23]. Именно он, а не Клавдий провоцирует дальнейшее действие. Качества Горация особо проявляются в финальной сцене. Гораций – психолог: «... подходит к Офелии, участливо обнимает за плечи, шепчет что-то на ухо... Офелия: Спасибо, сэр, спасибо за совет, мне следовало раньше догадаться» [1, с. 24]. После этой сцены Гораций становится фигурой «№ 1» при дворе, если король столь высоко оценивает его поведение: «Гораций, сударь... отныне я вам друг...». Во всех последующих сценах именно он оказывается центром действия.

Сцена на кладбище показывает Горация как блистательного актера: «Принц, вы?! Здесь? А я думал, вы уже достигли берегов Англии». И, конечно же, именно Гораций вырывает оружие у Лаэрта. Сцена шестая как бы завершает все действия в трагедии, о которых так четко докладывает Фортинбрасу Гораций. Вновь возникает целая серия намеков, которые вкупе с действиями, отраженными в ремарках, дополняют еще одно достоинство Горация. Он учит Гамлета сложнейшим фехтовальным приемам, как мастер, как хранитель семейной военной техники, значит, не такой уж он и университетский друг: «Эти заветные приемы передаются в роду фон Дорнов от отца к сыновьям» [1, с. 26]. Его мастер-

ство оказывается не только военным: сколько ловко Гораций проводит свой интеллектуальный поединок с Гертрудой, включая знаменитое гамлетовское указание на зеркало.

Б. Акунин делает Горация следователем в деле убийства, причем, настолько опытным, что заставляет королеву сдавать позицию за позицией. Он все знает и говорит в обличающем тоне: «Вы говорите «нас», «нам». Неужели я ошибался и вы непосредственно участвовали в убийстве?» [1, с. 29]. Наконец, финальная сцена заставляет еще раз пройти по репликам, интонационный рисунок которых намеренно (в соответствии с требованием детективного жанра) размыт. Фортинбрас появляется «минута в минуту» грандиозного спектакля, главным режиссером которого является Гораций: «С такими слугами, как вы, фон Дорн... Но как вам удалось в один прием расчистить путь мне к датскому престолу?» [1, с. 32]. Ответ Горация – это и есть вектор сюжетной линии и завязка основных конфликтов всей трагедии, грандиозная «мышеловка», возможная именно при таком раскладе политических дел. Поэтому в ход идут дипломатическо-детективные способности психолога Горация, скромно характеризующего себя «исследователем человеческой природы».

Таким образом, достаточно потянуть одну ниточку клубка литературной фантазии Б. Акунина, чтобы увлечь его мастерски сконструированными и любопытными «версиями» хрестоматийной классики.

Выводы

Таким образом, анализируя особенности соотнесения образов-персонажей с архетипом Гамлета можно сделать следующие выводы. Если Диккенс в своем творчестве сохранил в основном внешнюю атрибутику образа-архетипа, то для Б. Пастернака более важным оказалось «смысловое ядро» архетипа Гамлета. В романах «Дэвид Копперфильд» и «Большие надежды» Диккенс происходит «снижение» архетипа через его травестирование и пародирование, но тот же архетипический образ «возвышается» в «Докторе Живаго» Пастернака благодаря возникающему в тексте архетипу Христа.

В творчестве Тургенева и вслед за ним Чехова, образ «русского Гамлета» отмечен типологическими чертами «лишнего человека». Это Гамлет медитирующий, осуждающий свое прошлое, страдающий от трагической внутренней опустошенности и отсутствия ясной возвышенной цели в своей жизни, однако остро сознающий необходимость нравственного совершенствования и поиска правды. В отличие от более рационального Гамлета Шекспира, «русский

Гамлет» глубоко эмоционален, в его образе концентрируется нравственно-этическая проблематика русской литературы, отражающая особенность русского менталитета.

Стремление воссоздать «чужое» доказало действенность единой для всех времен и народов закономерности: вспоминая – разрушая, повторять – не повторяя. Характерной приметой использования традиции в литературе последних нескольких веков является опосредованное обращение к тексту-первоисточнику. Такой прием реминисценции позволял вводить в художественный текст поликультурное пространство, свидетельствовал о процессах сосредоточения культурных ценностей и здоровом диалогизме литературных дискурсов. А всё изложенное, в итоге, позволяло делать вывод, что те проблемы и вопросы, которые были подняты Шекспиром, активны до сих пор и будут актуальны всегда. Поэтому они и гениальны.

Список литературы

1. Акунин Б. Гамлет. – Интернет – www.akunin.valst.ru.
2. Акунин Б. Чайка. – СПб.: Нева; М.: ОЛМА – ПРЕСС, 2001. – 191 с.
3. Бельская Л.Л. Анализ поэзии и поэзия анализа. – Алматы, 1997. – 160 с.
4. Диккенс Ч. Собр. соч. в 30 т. Т. 15. – М., 1957.
5. Диккенс Ч. Собр. соч. в 30 т. Т. 16. – М., 1957.
6. Диккенс Ч. Собр. соч. в 30 т. Т. 23. – М., 1957.
7. Дранов А. Монолог Гамлета «Быть или не быть». Русские переводы XIX века // Тетради переводчика – М., 1969 – № 6.
8. Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. – Л.: Наука, 1981. – 303 с.
9. Ким Юн Ран «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака как «текст в тексте» // Филологические науки. – 2000. – № 2. – С. 3–12.
10. Козинцев Г.М. Шекспировский экран // Козинцев Г.М. Собр. соч. в 5 тт. – Т. 3. – М.: Искусство, 1985–86.
11. Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века. – Л.: Наука, 1988. – 326 с.
12. Лулудова Е.М. Архетипы в художественном тексте. – Алматы, 2000. – 200 с.
13. Овсяннико-Куликовский Д.Н. Теория поэзии и прозы (Теория словесности). – М. – ПГ., 1923. – 245 с.
14. Озеров Лев. Пастернак и Шекспир // Шекспировские чтения. 1976. – М., 1977. – с. 176–183.
15. Пастернак Б.Л. Роман «Доктор Живаго». Сост. А.П. Грачев. // Русская словесность. – 1997. – № 4. – С. 93–96.
16. Пастернак Б. «Доктор Живаго» // Новый мир. – 1988. – № 4.
17. Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе покойного действительного Статского Советника, орденна С. Анны Кавалера и Лейпцигского Ученого Собрания Члена, Александра Павловича Сумарокова... Издание Второе. Часть III. – В Москве. В университетской типографии у Н. Новикова, 1787 года.
18. Русские писатели XIX века о своих произведениях. Хрестоматия историко-литературных материалов. Сост. И.Е. Каплан. – М., 1995.
19. Сухих И.Н. «Смерть героя» в мире Чехова // Чеховиана. Статьи, публикации, эссе. – М., 1990. – С. 65–76.
20. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Сочинения в 12 т. – Т. 5. – М., 1980.
21. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. Сочинения. – Т. 7. – М., 1947.
22. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем в 30 т. Сочинения в 18 т. Т. 13. – М., 1985.