

«Гамлет» в бликах идей М. Бахтина, или три реплики странного времени

И. В. ПЕШКОВ

*Смерть — все, что мы видим, когда бодрствуем,
а все, что мы видим, когда спим, есть сон.*

Гераклит. Перевод М. А. Дынника

Есть темы в нашем литературоведении, которые кажутся настолько очевидными, что почти никто не замечает в них проблемы. Если *У. Шекспир и М. М. Бахтин* в их смысловых пересечениях — тема в нашем литературоведении не то чтобы совсем не открытая¹, то *Бахтин и «Гамлет»* — проблема непоставленная вовсе. Существует, правда, одно решение этой непоставленной проблемы, я имею в виду трактовку Гамлета как романа-мениппеи Альфредом Барковым (киевским автором, покоровившим статьями на эту тему Интернет и некоторые газеты²), решение — смелое, но немного вычурное и прямолинейное одновременно. Смелые решения непоставленных проблем вообще особенность нашего времени. Так, в частности, Андрей Чернов решил проблему художественного образа Горацио в «Гамлете», не поставив ее толком: просто взял и вывернул Горацио наизнанку (бывший друг оказался вдруг врагом; впрочем, так и у Баркова). Но поскольку «изнанка всегда хуже лица», как писал Бахтин под маской П. Н. Медведева³, то стоит ли работать с окончательными решениями не поставленных проблем? Если уж побахтински, то надо ставить проблемы творчества/поэтики: проблемы творчества Шекспира и поэтики *Гамлета*.

М. М. Бахтиным введено в оборот такое емкое понятие — память жанра, уже классическое. Гамлет — это без преувеличения воплощенная квинтэссенция данного понятия. И дело не в том, что шекспировский *Гамлет* помнит больше, чем Шекспир, кто бы он ни скрывался под этим псевдонимом: по Бахтину, всякое произведение, даже неудачное, всегда больше его создателя. Жанрово *Гамлет* помнит то, чего сам Шекспир не мог знать в принципе. Как-то на излете советской власти я принимал участие в книжке под названием «Риторика поступка Михаила Бахтина: предсказания прошедшего или воспоминания о будущем»⁴ и никак не думал, что этот подзаголовок так концептуально подойдет и к исследованию *Гамлета*. Не к Шекспиру в целом, а именно к его вершинному произведению «Трагедии Гамлета»,

¹ См., например, статьи И. О. Шайтанова о Шекспире, регулярно публикующиеся в журнале «Вопросы литературы».

² См., например, цикл его статей в «Новых Известиях», 26—27 ноября 2002.

³ См.: П. Н. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику. (Серия «Бахтин под маской».) М., 2003. С. 117.

⁴ В. Л. Махлин, А. Е. Махов, И. В. Пешков. Риторика поступка М. Бахтина. М., 1991.

который не только возрождает самую что ни на есть классическую аттическую трагедию⁵ (Ренессанс!), но и производит⁶ новую драму XX века, и Метерлинка, и Чехова⁷, и Ибсена, вплоть до театра абсурда (Беккет и Ионеско). Но речь ведь не только о драматургии. Если мы говорим о Бахтине и о XX веке, то никуда не денешься от такого понятия, как «роман». Роман в его жанрово-историческом целом, а не какая-нибудь (пусть важная, но осколочная) часть этого явления как мениппея, с помощью которой, позаимствовав ее описание у Бахтина (!), решал самые разные задачи А. Барков: у него куда ни кинь, всюду мениппея — и многие пьесы Шекспира, и «Евгений Онегин» А. С. Пушкина, и «Белая гвардия» М. М. Булгакова⁸.

Но и это не все. Вспомним одно из ключевых открытий Бахтина — полифонический роман Достоевского, роман, в котором голоса героев равноправны с голосом автора. Бахтинская модель романного слова работает в *Гамлете*, где на каком-то срезе произведения — его-то и можно назвать романным — есть демиург (сам Гамлет), который провоцирует-порождает речи других героев, входя с ними в интимные диалогические отношения, зеркально адаптируясь к ним, и тем самым адаптируя их к своему произведению. Этот полифонический роман Гамлет создает с помощью действий, которые можно охарактеризовать другим бахтинским понятием — карнавальность. Он сознательно впадает в шутовское настроение (*antic disposition*) в конце первого акта и выходит из него только в начале пятого, когда кончается его личный роман (с Офелией) — омонимия (или полисемия), небезразличная для развития этого жанра. Карнавал кончается, и все последующие события читаются уже как эпилог, начало и стиль которого задает сам Гамлет в начале второй сцены пятого акта (рассказ о приключениях на море — собственно греческий роман).

Я назвал только основные жанровые составляющие/направляющие Гамлета, а ведь есть еще античная эпическая поэма (читанная Гамлетом [2. 2. 465—477⁹] и первым актером — о мести Пирра Приаму [2. 2. 481—510]), есть аттическая комедия и всегда современное цирковое представление (яркий пример — два клоуна в сцене 5-го акта на кладбище), есть еще лирическая струя в малых поэтических жанрах (стих Гамлета в письме Офелии, песни самой Офелии, уже сумасшедшей [4. 5. 23—39, 47—65, 170—173, 195—204], загадочная баллада на библейский сюжет о дочери Иеффая [2. 2. 416—417]). Многие современные исследователи видят в Гамлете прообраз детективного жанра едва ли совсем уж беспочвенно¹⁰. Кроме этого, еще име-

⁵ См. об этом гл. 4.

⁶ Термин «произрождение» введен в отечественную риторику еще Константином Зеленецким. См. К. П. Зеленецкий. Первый момент слова // Введение в общую филологию. Одесса, 1853.

⁷ См., например: *Stroud T. Hamlet and Sea Gull // Shakespeare Quarterly* 9, (Summer 1958). P. 367—372; *Winner M. G. Chekhov's Sea Gull and Shakespeare's Hamlet: A study of a Dramatic Device // The American Slavic and East European Review* February, 1956. P. 103—111.

⁸ А. Н. Барков, П. Б. Маслак. У. Шекспир и М. А. Булгаков: не востребованная гениальность. Киев, 2003.

⁹ Все ссылки и цитаты, если не оговорено иное, приводятся по изданию: ГПП 2003. Все выделения (популярным, разрядным, курсивом) везде мои.

¹⁰ См., например: Е. Черняева. Уильям Шекспир: загадка «фабульной загадки» «Гамлета» // «Московский вестник» (Журнал московских писателей), № 2; 1995. С. 229—247.

ют место метажанровые образования типа герой—хор, антигерой—псевдохор, пронизывающие собой (как стержнем) всю историю мировой литературы¹¹. Как не вспомнить о бахтинской категории хоровой поддержки, сформулированной им¹² (что особенно забавно в свете концепции Горацио — хор¹³) под масками друзей. *Гамлет* — это запечатленная память жанров всей европейской литературы, жанровая матрица, исторически разомкнутая и вперед и назад. Но эта тематическая сфера требует специальной и отдельной проблемной проработки.

Итак, в ходе составления перечня очевидных гамлетовских отбликов понятия *память жанра* сами собой возникли и другие бахтинские прозрения: карнавальность, автор и герой, хоровая поддержка. За ними тянется и его ключевое философское понятие — другой¹⁴. Упомянутый Горацио (хор *ratio* Гамлета) есть абсолютный другой для героя, образец и воплощение другого в этой, посясторонней половине мира, другой, вместе с самим Гамлетом противопоставленный иному, пришедшему (и принесшему весть) с той, потусторонней половины мира. Такой треугольник (герой — другой — иной) соответствует бахтинскому понятию *третий в диалоге*¹⁵. А может соответствовать гипотетическому бахтинскому треугольнику автор — герой (другой) — зритель-читатель (другие).

Кажется, достаточно проблем, выдвинутых, говоря языком «Риторики» Аристотеля, средствами энтимем¹⁶. Множить их дальше значит вызывать у читателя все более острую потребность в примерах, приводить которые сразу же, что по линии Бахтина, что по линии *Гамлета*, нецелесообразно: в примерах потонут сами проблемы, не успев как следует обозначиться. Вообще с примерами из топ-трагедии Шекспира, от которых, конечно, далее никуда не уйти, есть одна сложность, а именно та, что не давала отечественным шекспироведам сколько-нибудь глубоко осмыслить *Гамлета* — неумение читать это произведение в оригинале¹⁷. Такое неумение в данном случае фатально: делать сколько-нибудь серьезные выводы о содержании *Гамлета*, пользуясь тем или иным переводом на русский язык, слишком рискованно. Исходя из особенностей такого оригинала делать выводы только по

¹¹ См. §6.

¹² В. Н. Волошинов. Слово в жизни и слово в поэзии // Бахтин (под маской). Фрейдиизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 80.

¹³ См., например: Igor Peshkov; Galina Shelogurova. Horatio in the structure of Hamlet (On the role of chorus in drama) // *Playing Games with Shakespeare*, ed. by Olga Kubicska and Ewa Nawrocka. Gdańsk, 2004. P. 11—25.

¹⁴ См. прежде всего: М. М. Бахтин. Автор и герой в эстетической деятельности // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 7—180. Мою трактовку этого понятия так же, как и его первое философское введение автором, можно найти в книге: И. В. Пеишков. М. М. Бахтин: от философии поступка к риторике поступка. М., 1996.

¹⁵ См. например: М. М. Бахтин. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. С. 305—306.

¹⁶ Аристотель. Риторика. Кн. 1, гл. 3. См. в новом переводе Риторика Аристотеля на русский язык: Аристотель. Риторика. Поэтика. М., 2000. С. 7.

¹⁷ Это утверждение не относится буквально к единицам российских гамлетоведов, к этим компетентным единицам я среди филологов могу с уверенностью отнести только трех: М. М. Морозова, А. Н. Горбунова и И. И. Чекалова. Конечно, под неумением читать в оригинале я совсем не имею в виду неумение читать по-английски.

переводу на любой язык априорно неправильно с точки зрения их надежности, но русские Гамлеты, это я могу утверждать с особой ответственностью¹⁸, вводят нас в дополнительный риск, связанный с устоявшейся традицией перевода. Например, если в испанских *Гамлетах* мы имеем в основном разные переводы тех мест, которые допускают разное прочтение в оригинале, то наша традиция, как правило, одинаково передает смысл этих мест, вариации касаются в основном стиля русского текста. Так, лидирующие в рейтинге современных отечественных изданий *Гамлета* переводы М. Лозинского и Б. Пастернака различаются в первую очередь как раз стилем стиха (отчасти и прозы), а вовсе не пресловутой точностью переводов: у Пастернака свой яркий поэтический стиль, у Лозинского — свой, неяркий, но находящийся на уровне стиховых достижений своего времени, однако вариантов смысла самого текста Шекспира и тот и другой добавляют мало, в целом не выходя из русла уже утвержденных традиций значений¹⁹. Проще говоря, русские переводчики почти не работают с изначальным текстом оригинала, он всегда в той или иной мере закрыт от них предыдущей переводческой и издательской традицией.

С издательской традицией связано и то обстоятельство, что проблема ретушированности исходного текста *Гамлета* касается не только российских исследователей, но в определенной степени и носителей языка Великого барда²⁰. Подлинный Шекспир обычно заслонен от них традиционными, классическими изданиями, предлагающими контаминацию из разных изводов, опубликованных в шекспировское время. Хотя что называть подлинностью? Жизнь в ином, неисходном малом времени тоже есть какая-то часть жизни в большом времени (еще одно бахтинское понятие²¹), а всякое малое время *volens nolens* заражает произведение своими собственными представлениями и условностями. Больше трех столетий человечество считало подлинной именно эту контаминацию трагедии Шекспира, ее ставило, переводило на разные языки, трактовало. Первые актеры, антрепренеры, режиссеры театральные и кинематографические, эстетики, философы, филологи широкого профиля и затем специализированные: литературоведы, историки и теоретики театра, психологи, политологи, культурологи — все, кто считал своим долгом в том или ином случае коснуться *Гамлета*, касались и касаются именно этого монолитно контаминированного гуманитарного колосса, единого и неделимого, и он живет, живет и в таком, заведомо неадекватном авторскому замыслу виде.

В связи с этим возникает желание еще один бахтинский вопрос, приглашает ли автор к своему пиршественному столу литературоведа, поставить в связи с автором Гамлета. И ответить на этот вопрос придется совсем не отрицатель-

¹⁸ См. ГПП 2003. С. V—XIX.

¹⁹ Причем традиционное представление, что Лозинский якобы переводил точнее Пастернака, отнюдь не соответствует действительности. Напротив, случаев, где переводчику удастся сквозь ошибки традиции пробиться ближе к смыслу подлинника, у Пастернака больше. См. §10.

²⁰ Возможно даже, что неанглийские реципиенты Гамлета находятся в лучшем положении: в разных переводах они теоретически могут слышать разные слои смысла трагедии, в то время как носителю языка нужно иметь тренированное ухо, чтобы различать амбивалентность смысла.

²¹ М. М. Бахтин. К методологии литературоведения // Контекст-1974, М., 1975. С. 211.

но, как сделал Бахтин (хотя тексты Бахтина по-своему не менее многослойны, чем тексты Шекспира, но по крайней мере прямым словом сказано: не приглашает²²): чем больше я погружался в оригинальный текст *Гамлета*, чем больше параллельно входил в шекспироведение, тем серьезнее мне начинало казаться, что Шекспир не то чтобы даже просто приглашает литературоведа, он жаждет его, вообще пишет для него в неменьшей степени, чем для зрителей, читателей, современных хоть ему, хоть нам. Сам нелинейный способ подачи текста: принципиальное отсутствие главного варианта, наличие трех основных, существенно различающихся между собой изводов и недоказуемость абсолютных привилегий любого из них — все это, конечно, может быть объяснено какими-то гипотетическими историко-культурными или историко-бытовыми обстоятельствами, но любое объяснение будет неполным и необязательным. Невозможно отделаться от мысли, что Шекспир мог бы при желании зафиксировать единство текста, оформить в целостность литературное произведение. Но не зафиксировал: *Гамлет* трюится, как минимум, в своей подлинной истории первой четверти семнадцатого века. Тексты оригинала прямо-таки вопиют, взывая к литературоведу, к филологу-текстологу прежде всего.

Однако этот авторский стол Шекспира, хотя в конечном счете и пиршественный, настоящий симпозиум, но в первом-то счете — рабочий, и доработаться до пира, раслаивая шекспировский многослойный пирог, не так-то просто. А филолог-то часто приходит не столько в качестве текстолога-литературоведа, сколько в качестве редактора-издателя (который обычно живет в очень малом времени и вынужден заботиться о своем обеденном столе — ему не до пира духа), говоря обобщенно обо всей издательской традиции, которая и выстраивает из *Гамлета* монологическое единство, цельность, спаянную со второй половины семнадцатого века, допускающую лишь частичные, точечные перепайки и по-настоящему нарушаемую достаточно робкими попытками отдельных текстологов-шекспироведов века двадцатого²³. Первое кварто вообще практически всеми с порога отбрасывается, называется плохим (*bad quarto*), хотя совсем игнорировать его не получается²⁴, кое-что в текст берется и оттуда. А из Второго Кварто и Первого Фолио лепится массивное произведение, хотя бы просто по объему более массивное, чем любое из исходных: основной способ склейки — наложение двух текстов один на другой с введением в общий текст несовпадающих отрывков²⁵. Проблема осознается только там, где накладываются

²² «Автор, создавая свое произведение, не предназначает его для литературоведа и не предполагает специфического литературоведческого понимания, не стремится создать коллектива литературоведов. Он не приглашает к своему пиршественному столу литературоведов» (*М. М. Бахтин. К методологии литературоведения*. С. 203).

²³ Только в самое последнее время среди англоязычных специалистов раздаются голоса, что оба извода нужно читать независимо друг от друга. См., например, *P. Werstine. The textual mystery of Hamlet // Shakespeare Quarterly* 39 (1988). С. 1—26. Исследуя тексты Второго кварто и Первого Фолио, автор показывает, что принятая практически во всех современных изданиях комбинация из них делает шекспировского «Гамлета» более загадочной, более темной пьесой, чем в каждом из изводов в отдельности.

²⁴ В частности, планируется издание, отдельно включающее текст Первого Кварто в: *The Arden Shakespeare, 3rd Series. Правда*, пока мне известен только том со Вторым Кварто: *Hamlet*, ed. by Ann Thompson and Neil Taylor. London, 2006.

²⁵ Текст Первого Фолио (1623) содержит примерно 85 строк, которых нет во Втором Кварто (1604—1605), которое, в свою очередь, содержит примерно 200 строк, отсутствующих в Первом Фолио. Заведо-

друг на друга отдельные слова, что ведет к необходимости выбора; вокруг этого, собственно говоря, и идут основные текстологические бои местного значения. Обычно тот или иной вариант трагедии выбирается все-таки главным и то, чего не хватает, берется из оставшегося. Именно этот кентавр ВтороеКвартоПервое-Фолио со смазанными акцентами, не соответствующий ни одному из вариантов авторской воли (сколь бы неустойчивой эта воля нам ни казалась), утяжеленный для восприятия зрителей и читателей, достался просвещенной Европе, а затем и всему просвещенному миру, если сориентироваться на перевод Б. Л. Пастернака, вернее, этой посюсторонней его половине, если мыслить в терминах самого шекспировского текста²⁶.

Таким образом, гамлетовский Шекспир дошел до нас²⁷ через два заслона: первый заслон — умеренность и аккуратность английских редакторов, фактически с помощью ножниц и клея смонтировавших нам единый и неделимый текст «Гамлета», а второй заслон — неумеренность и неаккуратность переводов девятнадцатого века, переводов, к концу века уже потерявших самостоятельное значение, но зато создавших смысловое поле традиции, из бледной тени которой, говоря словами самой этой традиции²⁸, как ни бились великие переводчики двадцатого века (и Лозинский, и Радлова, и Пастернак), но выйти так и не смогли, несмотря на все их поэтическое мастерство.

Но перейдем к примерам.

КТО ТАМ?

Как известно, в «Гамлете» прямая речь персонажей начинается со слов не-

мая приближенность связана с тем, что в исходных изданиях границы строки не всегда можно твердо определить. Привожу данные по: *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* by William Shakespeare / *The New Folger Library Shakespeare* / editors: Barbara A. Mowat and Paul Werstine. Washington. 1992, p. II.VIII. Я не проверял приведенные выше цифры, но каждый может сделать это по уже указанному выше изданию: ГПП 2003.

²⁶Прояснение аллюзии см. в постраничных комментариях: ГПП 2003. С. 6.

²⁷Россия, находящаяся, как известно, где-то посередине между Европой и миром, познакомилась с трагическим «Гамлетом» также в середине его виртуального исторического пути, в начале XIX века (первый перевод в 1828 году опубликовал М. П. Вронченко): переработку гамлетовского сюжета А. П. Сумароковым в XVIII веке вряд ли можно всерьез назвать каким-то знакомством с Шекспиром. Конечно, в то время никто и не думал об аутентичности оригинала, хорошо если историкам литературы когда-нибудь удастся установить, с какого издания перевел какой из переводчиков. Перевод Н. А. Полевого (1837) был свеж и романтичен, но неимоверно далек от Шекспира как по форме, так и по содержанию, но уже перевод А. И. Кронеберга (1844) стал классическим, до сих пор переиздается, и действительно он не хуже всех остальных, сделанных после него, а многих — несомненно лучше. Беда вообще — не в качестве переводов XIX века, качество неплохое, беда — в оценке, явно завышенной оценке этого качества. Это и понятно: чтобы оценить качество перевода по-настоящему, то есть оценить, насколько точно передается авторский смысл, фактически нужно хотя бы в первом приближении проделать исходную переводческую работу, особенно в случае с переводом Шекспира, у которого зачастую смысл не только не лежит на поверхности, но еще и основной смысл нередко вуалируется поверхностным, вспомогательным. Вот и оценивали переводческую традицию сами переводчики «Гамлета», которых было в России уже в XIX веке больше дюжины, а они из вежливости или из пиетета к предшественникам, а возможно из-за того, что сами заимствовали основные смыслы, давали обычно оценки высокие. Все остальные могли оценивать только стилистические качества текстов, а это уже дело второе.

²⁸О «бледной тени» см. ГПП 2003. С. VI—X.

когого Бернардо, обращенных к некоему Франциско: Who's there?²⁹ — два простейших термина, соединенных бытийной глагольной связкой в вопросительную интонацию. Любой непредвзятый школьник, только начавший заниматься английским языком, переведет этот вопрос на русский язык словами «Кто там?» — обычная бытовая реплика человека, находящегося в своей квартире или комнате в ответ на стук в дверь, одна из таких банальных реплик, которую мог бы небанально проанализировать в своих статьях М. М. Бахтин, устами В. Н. Волошинова³⁰, реконструируя подтекст возможных межличностных отношений. Но почему-то все классические переводчики: и Андрей Кронеберг, и великий князь Константин Романов (далее, как обычно и принято, К. Р.), и Михаил Лозинский, и Анна Радлова, и Борис Пастернак³¹ — поставили дружно «Кто здесь?», что повторила Надежда Коршунова, а остальные современные переводчики ушли еще дальше от подлинного текста. Да и я в первом варианте перевода пошел на оппортунистическое «Кто тут?» (1. 1. 1), что в принципе на йоту ближе к оригиналу, но, к моему несчастью, гораздо ближе к бытовому «Кто здесь?» Всех нас смутило несоответствие ситуации, заданной традиционными (нешекспировскими) ремарками. У Пастернака: «Эльсинор. Площадка перед замком. Полночь. Франциско на своем посту. Часы бьют двенадцать. К нему подходит Бернардо». Человек пришел и спрашивает у того, кто уже здесь: «Кто там?» Сразу же начинаешь сомневаться в своем знании английских указательных наречий. Может это there в значении here? Во всяком случае, по-русски так не говорят. Пришел сюда — спрашивай: «Кто здесь?». Конечно, тут хочется пощеголять знанием настоящего, а не домысленного позднейшими редакторами оригинала и заметить, что в ремарках подлинника ничего из написанного Пастернаком нет, а есть только: «Входят Бернардо и Франциско, два часовых», но этот щегольской выпад легко может быть отбит любым историком-театроведом, который сообщит нам, что в театре Шекспира отсутствовал занавес и актеры должны же были откуда-то выйти. И хотя в принципе можно было написать: «Появляется Франциско, потом Бернардо», так почему-то не написано³², однако противоречие все равно сохраня-

²⁹ Первое Кварто (1603) дает: Stand: who is that? «Стой, кто идет?» — бытовой вариант вопроса в бесконфликтной ситуации. Понятно, что ключевой вопрос первых слов трагедии Шекспир нашел уже после оценки всей трагедии, со второй редакции (Второе Кварто) и далее — в остальных.

³⁰См.: В. Н. Волошинов. Стилистика художественной речи. Конструкция высказывания // Бахтин (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. С. 544—545. Этическое и текстологическое решение проблемы авторства девтероканонических текстов Бахтина см. соответственно в статьях: И. В. Пешков. Новый органон // М. М. Бахтин. Тетралогия. М., 1998. С. 542—579; И. В. Пешков. «Делу» — венец, или еще раз об авторстве М. Бахтина в «спорных» текстах // Бахтин (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 603—635.

³¹ За весь XX век только М. Морозов решился на дословное: «Кто там?», но он-то заведомо делал прозаический подстрочник.

³² А написано: «Enter Bernardo and Francisco[,] two sentinels». Т. е. «Входят [вернее даже: появляются; enter — здесь условно театральная ремарка скорее для актеров, чем свидетельство того, что оба персонажа именно «входят»] Бернардо и Франциско, два часовых [или: два стражника]». У Лозинского мы читаем: «Эльсинор. Площадка перед замком. Франциско на страже. Входит Бернардо», но все это не от Шекспира, а, повторим, от двух традиций: издательской и переводческой.

ется, редакторы в целом правильно реставрировали из дальнейшего текста экспозицию и мизансцену — Франциско охраняет некий условный рубеж, он на посту, а Бернардо извне к этому рубежу подходит... И говорит: «Кто там?»? Да, именно так у Шекспира. В английском языке вообще, в языке эпохи Шекспира в частности, *здесь* и *там* прекрасно различаются, более четко, чем, например, в испанском, где принято тройственное деление пространства (*aquí, ahí, allí*), да и чем в русском, где есть же и использованное мной в первом варианте перевода «тут». В чем же дело? Шекспир перепутал реплики?³³ Да нет, все правильно, и у Пастернака Франциско парирует: «Нет, сам ты кто, сначала отвечай?» — абсолютно не то, что в оригинале (*Na, answer me. (:)* stand, and unfold yourself, 1. 1. 2), но конфликт Пастернак почувствовал, только перенес акцент на **кто**, таким образом сняв исходную оппозицию там/здесь, понятую во всех поэтических переводах как некое темное место, с которого нужно переклЮчить внимание. В ответной реплике почти дословен Лозинский, но мы помним, что это — за счет недословного стартового «здесь»: «Нет, сам ответь мне, стой и объявись». А началось все еще с Вронченко: «А ты кто? отвечай мне — стой!» НП: «Стой! Отвечай мне: кто идет?» АК: «Сам отвечай мне — кто идет?», КР: «Нет, мне ответь, стой и скажи, кто ты?», Радлова: «Сам отвечай, стой и открой, кто ты».

И следующая реплика Бернардо (все переводчики: «Да здравствует король», Лозинский: «Король да здравствует») опять у Шекспира как будто невпопад, да настолько невпопад, что некоторые шекспироведы считают, что это пароль. Однако если это пароль, то очень странный, слишком легкий — так кто угодно границу перейдет. Кроме того, отзыва-то в тексте нет, да и подошедший вскоре коллега-часовой Марцелл почему-то этого пароля не знает. В общем, в самое время заняться «Литературной учебкой», не всей конечно, а бахтинской «Стилистикой художественной речи», статьей «Конструкция высказывания», главкой «Социальная установка высказывания»: «... установка на “другого”, на слушателя неизбежно предполагает учет того социально-иерархического взаимоотношения, которое существует между собеседниками»³⁴.

Может быть, иерархические взаимоотношения прольют некоторый свет на смысл стартового диалога *Гамлета*? Эти отношения между Бернардо и Франциско таковы, что все позднейшие редакторы-издатели находят возможным в прилагаемом ими списке действующих лиц первого назвать офицером, а второго — солдатом. Строго говоря, прямо это из текста не следует: *honest soldier*, применительно к Франциско, можно перевести как «честный воин» (Вронченко, Лозинский), Кронеберг дает «мой brave друг», Радло-

³³ Насколько мне известно, единственным исследователем в отечественном шекспироведении, обратившим внимание на эту перестановку реплик, был А. Н. Горбунов: «Who's there? — Бернардо пришел сменить Франциско, и то, что он первым задает этот вопрос, указывает на его волнение. Из ответной реплики Франциско видно, что этот вопрос должен был задать он» (*Шекспир V. Гамлет. Избранные переводы: сб. / Сост., пред. и комм. А. Н. Горбунова. М., 1985. С. 586*). Изнаночность стартовой реплики замечена также, например, в комментарии к одному из переводов на испанский язык (William Shakespeare. *Hamlet / Estudio y notas por Agustín Muñoz-Alonso. Madrid. 2001. P. 15*).

³⁴ *Бахтин* (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 542.

ва — «честный друг», а Пастернак просто называет его «старина». Но есть одна деталь, по которой, собственно, и восстанавливаются иерархические отношения между двумя первыми явившимися на сцену персонажами *Гамлета*, — способ словесного обращения. Наши переводчики эту деталь или совсем пропускают (все на «ты» в темном Средневековье или гуманистическом Возрождении?), или, как Лозинский, проводят непоследовательно³⁵. У Шекспира Франциско обращается к Бернардо на «вы», а тот к Франциско — на «ты» в ответ. Иерархия очевидна и, скорее всего, тут и в самом деле перед нами офицер и солдат.

Теперь и посмотрим с иерархической точки зрения на первые реплики сцены. Офицер Бернардо идет сменить на посту солдата Франциско в положенное время (00. 00 по датскому королевскому времени). Приближаясь к посту Бернардо, желая предупредить о своем появлении и/или не дождавшись вопроса Франциско «Кто там?» (а именно такой вопрос звучит из уст Франциско минутой позже по отношению к приближающимся Горацио и Марцеллу), сам задает часовому этот сакраментальный вопрос. Темно. С одной стороны, не хочется случайно наколоться на холодное оружие своего же товарища, что-то сказать нужно, но что здесь скажешь: It's me что ли? Так или иначе, офицер произносит чужую реплику, демонстративно работает чужим словом³⁶ и тем остраивает (привлекает к нему специальное внимание зрителя-читателя) обыденно-уставной вопрос солдата³⁷. Солдат, конечно, сразу же узнает начальника, иначе почему бы ему обращаться к нему на «вы», да и вообще Франциско прекрасно знает, кто придет. Он не услышал вовремя его приближения и замешкался с вопросом, но пытается сохранить лицо: «*Naу, answer me. (:)* stand, and unfold yourself», где первая фраза заменяет не сказанное вовремя «Кто там?», а вторая уточняет ритуал встречи на границе. Заговоры, чтобы я тебя увидел, просил Сократ. Шекспир реализует эту метафору — в темноте смотреть приходится ушами, а ответная фраза Бернардо («*Long live the*

³⁵ На это обращал внимание еще М. М. Морозов: «В современном английском языке, как известно, местоимение второго лица употребляется лишь во множественном числе. Но в эпоху Шекспира еще употреблялось — хотя «вы» уже начало выживать его — местоимение второго лица единственного числа. Последнее не только имело широкое хождение в народных массах, но часто мелькало и в беседе людей разных классов и положений. Оно то и дело прорывалось в беседе приятелей, принадлежавших к аристократии или к городской буржуазии, или, скажем, в беседе служивших вместе военных (как мы уже упоминали, Бернардо один раз обращается к Франциско на «ты»). Переход на «ты» часто выражал какое-либо чувство: гнев, возмущение, ласку, мольбу и т. д. Это заставило нас сохранить в нашем переводе число местоимения, буквально следуя подлиннику. Отсюда иногда неизбежно получается некоторая искусственность, поскольку слово *ты* и рядом и на языке XVI века английское местоимение «*вы*» скорее соответствовало русскому «*ты*»» (М. М. Морозов. Избранные статьи и переводы. М., 1954. С. 445). Именно поэтому формально единственное употребление «*ты*» по отношению к Франциско более значимо, чем несколько неопределенных *you(r)*. Бернардо на первое же подчёркнуто вежливое «*вы*» отвечает панибратским «*ты*» (здесь совсем нельзя предположить, чтобы это «*ты*» выражало «гнев, возмущение, ласку, мольбу»), а затем переходит на холодное официальное «*you(r)*» — по всей этой системе форм есть основания считать его старшим по званию (хотя не исключено, что Франциско, например, не рядовой солдат, а унтерофицер).

³⁶ Еще одна бахтинская метка. См., например, В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка // Бахтин (под маской). Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. М., 2000. С. 445—468.

³⁷ И, отметим попутно, опять льет воду на мельницу бахтинской теории.

king!») — подчеркнутый знак лояльности к власти, вряд ли по-бытовому необходимый, поскольку начальник и подчиненный встречаются, я бы сказал, *sub specie aeternitatis*: в бахтинском хронотопе вечности, в полуночном временном разломе последних вопросов, причем главный последний вопрос уже задан первым (Кто там?) и что теперь еще сказать?

В целом почти бытовых, реалистических, мхатовских мотивировок для оправдания «Кто там?» можно найти немало. Например, из ближайшего контекста мы узнаем (а Пастернак сообщает нам и в ремарке), что на сцене холодная мрачная полночь («'Tis now struck twelve» 1. 1. 7). Два вооруженных человека, один из них на некоем рубеже, второй к этому рубежу приближается. Какой бы условной ни была здесь граница, но это — граница, пост, на котором стоит часовой, готовый оружием встретить любого пришельца, если он чужой. Для приходящего извне эта ситуация особенно опасна. Если он вовремя не подаст знака, что он свой, то легко может быть убит, и вина падет на него самого. Конечно, первым должен возникнуть вопрос часового, по-русски обычно формульно звучащий «Стой, кто идет?». Шекспир отказывается от, вероятно, общеевропейской (средневековой) романской формулы *Qui vive?* (фр., буквально: Кто жив?) и предлагает на маркированное место свою суперформулу «Кто там?», по внутренней форме превращая вопрос в свою противоположность: не кто здесь живой, а кто там, после жизни... Поэтому переводить как «Стой, кто идет?» совершенно невозможно, хотя именно воспроизведение караульной формулы и дают многие испанские и французский варианты (которые мы сейчас рассмотрим), но в тех языках сама формула — иная. Итак, вопрос кто там вменен часовому автором как формула. Но часовой-то его не задает, вопрос исходит из уст того, к кому по уставу он как раз должен был быть обращен!

Трудности адекватного перевода стартовых реплик, связанные с (не)пониманием их глубинного смысла и значения для целого трагедии, затрагивают не только русского Гамлета. Вот, например, несколько попыток перевода на испанский язык первой реплики (*Who's there?*): *Quién va?* (Manuel Ángel Conejero и Jenaro Talens); *Quién vive?* (Agustín Muñoz-Alonso); оба варианта имеют значение формулы «Стой! Кто идет?», (второй — со внутренней формой «Кто живой?») и гораздо более осмысленны в передаче факта перехвата входящим чужой фразы, чем все русские варианты.

Приведу еще три польских, два итальянских, еще один испанский и один французский перевод. *Kto tu?* (Jzyef Parszkowski «Кто здесь [тут]?»), *Kto to?* (Maciej Słomczyński «Кто это?»), *Kto idzie?* (Stanisław Barańczak «Кто идет?») все польские варианты примерно так же далеко от Шекспира, как русские. Но итальянский «*Chi va là?*» (Gabriele Baldini) и французский «*Qui va là?*» (François Maguin) — буквально: «Кто идет там?» — уступают, пожалуй, только испанскому *Quién está ahí?* (L. Fernandes Moratín) и итальянскому *Chi è là?* (Agostino Lombardo) вариантам («Кто там?»), максимально передающим тот большой смысл, который заложен в оригинале.

Как культура, по Бахтину, живет на границах³⁸, так и действие *Гамлета* на-

³⁸ «Внутренней территории у культурной области нет: она вся расположена на границах, границы проходят повсюду...» (М. М. Бахтин. Проблема содержания, материала, и формы в словесном художественном творчестве // Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 25). Гамлет — театрально-

чинается в прямом смысле слова на границе, и вопрос вырастает сразу с двух ее сторон: человек с той стороны границы произносит текст человека с этой стороны границы, и таким образом в восприятие трагедии с первого же слова вносится смысловая амбивалентность, автор как бы предупреждает нас: будьте внимательны, слова далее значат не просто то, что они значат на первый взгляд, смысл везде требует напряженного его раскрытия, легкость предлежащего текста кажущаяся. Текст становится кристально легким в своем внешнем узоре уже после того, как мы осознаем все тяжелейшие его глубины.

Соответственно, всех бытовых мотивировок гораздо важнее второй план. Важнее метатекст первых двух реплик. (Даже трех. Здравие короля — тоже вопрос в пьесе дискуссионный.) **Кто там?** — ключевой вопрос трагедии, и перевести его с точностью до наоборот значит не понять смысла пьесы. Вопрос **кто там** гораздо глубже, первичнее вопроса быть или не быть, от решения первого зависит и ответ на второй вопрос: идти туда не знаю куда мало кому интересно.

Призрак есть частное решение, специальное проявление стартового вопроса. Понять, кто такой Призрак, для Гамлета и значит понять, кто там. Мышеловка устраивается одновременно и для короля, и для Призрака. Но сначала Горацио спрашивает Призрака «Кто ты?» (What art thou³⁹ 1. 1. 53), что в данном случае лишь парадигмально-грамматическая вариация вопроса «Кто там?», который два стражника и Горацио все первое явление так или иначе пытаются ставить.

Мы здесь не будем специально рассматривать вопрос о влиянии античной драмы⁴⁰ на Гамлета, позволим себе только остановить внимание на некоем подобии фронтовой композиции⁴¹ (она обычно — пятичастная) по крайней мере в отношении первого акта как отдельного целого (кстати, его длинна вполне сопоставима с размером древнегреческой трагедии⁴²). Композиционная симметрия возникает между 1—2 и 4—5 сценами через ось третьей сцены, где возникает линия отношений Гамлета и Офелии (прямая, тянущаяся если не в бесконечность романтизма⁴³, то уж, во всяком случае, до первой сцены пятого акта): первая сцена первого акта начинается тремя

метафорическая реализация этой мысли Бахтина. В трагедии «Гамлет», как и в ее заглавном герое, границы проходят повсюду.

³⁹ Фраза, которую Н. Коршунова переводит «Какой такой закон в тебе?» — вариант, при всей безграмотности такого перевода (архаический глагол-связка art трактуется как знаменательное слово и при этом распадается весь синтаксис предложения) открывающий некий дополнительный глубинный смысл текста.

⁴⁰ См., например: *Louise Scheiner. Latinized Greek Drama in Shakespeare's Writing of Hamlet // Shakespeare Quarterly* 41 (1990) 29—48. См. также гл. 4 данного издания.

⁴¹ См. *В. Н. Ярхо. Трагический театр Софокла // В. Н. Ярхо. Древнегреческая литература. Трагедия. М., 2000. С. 114—117.*

⁴² 871-я строка в 1 акте Гамлета, а, например, в пьесах Эсхила: 1076 — в Хоэфорах, 1047 — в Эвменидах.

⁴³ А по типу именно такие мучительно нереализованные отношения любви предпочитали романтики, которые, что общеизвестно, но обычно с этим любовным аспектом не связывается, и открыли миру Шекспира как гения. См. *А. Е. Махов. Любовная риторика романтиков. М., 1990.*

ключевыми (третья — вспомогательно-ключевая) репликами-строчками, а пятая сцена кончается тремя ключевыми (1. 5. 195—197: третья из них также вспомогательно-ключевая) — про время в кризисе, мы еще поговорим об этом подробнее. Всю первую сцену хор Гамлета (а есть основания рассматривать всех действующих лиц первой сцены — здесь и далее в других сценах — в качестве классического античного хора протагониста⁴⁴), я бы сказал, неконцептуально прорабатывает вопрос **кто там?**, подходя со стороны исторической (история Рима и ближайшая история короля Гамлета) и мифологической (смешение античной и христианской мифологии).

Во второй сцене принц Гамлет, еще не имея в своем распоряжении этой хоровой базы данных, сначала поведением в диалоге показывает, а потом и эксплицирует в первом солилоквиуме, что там что-то не так. Собственно из первого солилоквиума это гневное вопрошание **кто там?** явственно прорывается. Гамлет ничего не знает о Призраке, но уже обьят вселенской скорбью, возможно, лишь поводом к которой служит недавняя смерть отца. С первых же строк солилоквиума весь мир оценивается как бесплодный сад, как нерентабельное предприятие, дальнейшая эксплуатация которого бессмысленна (1. 2. 129—137):

О если б этой слишком грязной плоти
Исчезнуть: тая, превратиться в каплю!
О если бы Предвечного закон
Не запрещал кровопролитье! Боже!
Как плоски, нерентабельны, унылы
Попытки мир использовать любые!
Не полот сад — на семя перерос.
Вот так и миром низменная грубость
Владеет.

O that this too too sullied (solid) flesh would melt,
Thaw and resolve itself into a dew,(:)
Or that the Everlasting had not fix'd
His canon 'gainst {seale slaughter,} <self-slaughter. >
O God, <O> God,(!)
How wary (weary), stale, flat and unprofitable
Seem (Seemes) to me all the uses of this world?
Fie {on't, ah fie,} <on't? Oh fie, fie,> 'tis an
unweeded garden
That grows to seed,(:) things rank and gross in nature{,}
Possess it merely<. >

И мотивировка такой оценки мира (женской слабостью — 1. 2. 146) слишком слаба, чтобы оправдать ее до конца, до локального конца света, который наглядно возникает перед глазами провидческой души Гамлета уже в финале первого акта, после встречи с Призраком. Но подробности о локальном конце света — чуть ниже. Сейчас один нюанс, упускаемый уже не только нашими переводчиками, но и (готов поспорить наугад, а как иначе?) вообще всеми переводчиками на любые языки. Этот нюанс связан со 132-й строкой, которая во Втором Кварто выглядит по смыслу так, как я ее перевел: совершенно равноправный вариант текста, всеми игнорируемый. А ведь замена слова превращает Гамлета из страдающего суицидоориентированного субъекта в потенциального ниспровергателя мира. Какой грязной плоти исчезнуть? Чьей? Вопрос. По Первому Фолио — Гамлетовой (и уже не грязной, а твердой), но по Второму Кварто — не обязательно именно Гамлетовой. Ведь дальнейшая часть солилоквиума развернута против матери в первую очередь, а процитированный кусок предполагает разрушение плоти всего мира, тех материальных ценностей, которые создал Бог — к нему-то Гамлет и обращается с упреками: что за хозяин, не наладил произ-

⁴⁴См. об этом: §7.

водство (нет порядка, нерентабельно, неизобретательно), не создал инфраструктуру, не следит за окружающей средой (сад мира не полот). Вопрос **кто там?** здесь прорисовывается довольно богоборчески.

Но такое солилоквиумное богоборчество попахивает сумасшедшим домом, и поэтому очень кстати появляется для героя хор (Марцелл, Бернардо), ведомый корифеем (Горацио), хор, который «заземляет» ушедший в заоблачные абстракции вопрос **кто там?** на загадочные реалии, пришедшие оттуда. Номинализм Гамлета, говоря средневековым языком, получил драматургическое развитие в реализме Горацио и Хо (хора).

Если все первое явление над ключевым стартовым вопросом работает только хор героя, второе — герой с хором, то, зеркально отражаясь, в четвертом явлении хор находится плотно при герое, а в пятом основные события происходят уже с героем, вырвавшимся из хора: протагонист теперь имеет внутреннюю тайну от хора, вещь для античных взаимоотношений протагониста с хором принципиально невозможную.

Кто там: дьявол или ангел, добро или зло, с этого Гамлет и начинает свой разговор с Призраком (1. 4. 42—60):

На помощь, ангелы и рыцари добра!
Будь дух благой ты, будь проклятый гоблин,
Эфир несешь ли, ада ли струю,
Будь нечестив ты или милосерден,
Твой вид — немой вопрос, и я хочу
С тобою говорить. На имя «Гамлет»,
«Король», «Отец» или «Даний» отзовись:
Незнание будет жечь меня. Скажи,
Зачем твои священные останки
Прорвали саван, почему гробница,
Где видели тебя почившим мирно,
Раскрыла зев свой мраморный, родив
Тебя вторично. И что может значить,
Что ты, умерший, вновь надев броню,
Явился снова в сей подлунный мир
И так потряс ночным кошмаром нас
(Мы лишь игрушки матери-природы!),
Что нашим душам не уразуметь
Зачем и почему... Что делать нам?

Angels and ministers of grace defend us:
Be thou a spirit of health, or goblin damn'd,
Bring with thee airs from heaven or blasts from hell,
Be thy intents (euents) wicked{,} or charitable,
Thou com'st in such a questionable shape{,}
That I will speak to thee.(.) I'll call thee Hamlet,
King, father, royal Dane.(;) O<h, oh,> answer me,
Let me not burst in ignorance,(;) but tell
Why thy canonized bones{,} hearsed in death<,>
Have burst their cerements{,} why the sepulchre{,}
Wherein we saw thee quietly interred (inurn'd,)
Hath oped his ponderous and marble jaws,
To cast thee up again? what may this mean<?>
That thou dead corse again in complete steel<,>
Revisit'st thus the glimpses of the moon,
Making night hideous,(?) and we fools of nature<,>
So horridly to shake our disposition<,>
With thoughts beyond the(ee;) reaches of our souls,
Say, why is this,(?) wherefore,(?) what should we do?

Имплицитно свернутый первый вопрос трагедии («Кто там?») переформулируется этим монологом в уже эксплицитно-сюжетное «Зачем и почему. Что делать нам?» Первые два вопроса призрак понимает как вопрос «Кто виноват?» и на него отвечает в ключе отчего и почему, вопрос же «Что делать?» оставляет достаточно открытым для Гамлета, хотя поначалу кажется, что получен четкий приказ: мсти! И практически здесь же начинаются сомнения... Нет, даже не здесь начинаются. Традиционная трактовка характера Гамлета как колеблющегося, сомневающегося возникает в результате определенной трактовки сюжетной коллизии трагедии⁴⁵, но мне представляется,

⁴⁵ Исходящей как раз из банально понятого задания Призрака, в то время как Гамлет в действительности, ответив в первом приближении на вопрос «кто там?», выполняет задание второй стартовой реплики

что сомнение (именно сомнение, колебаний у героя вообще нет: как только он принимает решение, то действует без колебаний) Гамлета не черта характера, а образ мысли, *modus vivendi* скептика, виттенбергского студента-ученого. Скепсис, недоверие к поверхностному, кажущемуся — вот основа его практической философии. Об этом свидетельствует поведение Гамлета до встречи с Призраком и, немногочисленные впрочем, сведения о его жизни до изображаемых событий. Он родился и провел детство в Эльсиноре, но уже, вероятно, в ранней юности был послан учиться не куда-нибудь, а в Виттенбергский университет, один из центров протестантизма.

Целостную, пусть краткую и упакованную в любовно-эпистолярный жанр программу скептицизма содержит письмо Гамлета к Офелии, ради которой, надо думать, он и приехал (причем приехал далеко не студентом в современном понимании этого слова, принцу за тридцать⁴⁶) в Эльсинор задолго до смерти старшего Гамлета, чем и объясняется то обстоятельство, что Гамлет встречает Горацио как человека, с которым давно не виделся: нет никаких оснований считать, что Гамлет появился в Эльсиноре только в связи со смертью отца, иначе на похороны с ним скорее всего приехал бы Горацио, будь он истинный друг, будь он карьерист и предатель (в теоретико-литературном переводе А. Н. Баркова⁴⁷ и в вольном переводе А. Ю. Чернова) — все равно: едва ли он не сопроводил бы Гамлета в трудную минуту.

Итак, Гамлет — скептик, в Призраке он сомневается так же, как немного ранее он сомневался в достоинствах дяди-короля, в этичности поведения матери, в рентабельности этого мира в целом, или немного позднее — в необходимости приезда Горацио в Эльсинор. **Кто там?** — это вопрос скептика, простецы таких вопросов не задают. Призраку Гамлет тоже не задает этого вопроса, понимая, что ответ будет недостоверен, поэтому он и обращается: кто бы ты ни был по своей сущности, условно назову тебя Гамлет, скажи, с какой целью ты пришел. После встречи с Призраком принц пребывает в эйфории, и именно потому, что оправдались его сомнения относительно дяди и матери. Но, когда Призрак уходит, Гамлет тут же снова начинает сомневаться, теперь уже в способности молчать своих товарищей, с одной стороны, и снова в Призраке — с другой: он дразнит его, называя его то *парнем из подвала*, то *достойным сапером*. Тут же ему в голову приходит мысль о способе проверки (прикинуться сумасшедшим) всего, что сказал Призрак — уже сейчас, а вовсе не в конце второго акта, когда рождается лишь специфический замысел мышеловки — ключевой проверки Призрака.

Не случайно также то, что солилоквиум **Быть или не быть** герой произносит сразу же после своего решения о проверке Призрака на аутентичность и выбора окончательного приема этой проверки (сцена на сцене). Пожалуй, даже нет большого смыслового зазора между солилоквиумом конца второго акта и солилоквиумом начала третьего акта. Попробуем представить как единый текст концовку первого монолога и второй.

ки хора — stand and unfold yourself.

⁴⁶ Это все-таки вытекает из диалога Гамлета с могильщиками в начале 5 акта, хотя и там есть некоторые текстологические сложности.

⁴⁷ А. Н. Барков, П. Б. Маслак. У. Шекспир и М. А. Булгаков: невостребованная гениальность. Киев, 2003.

Работай, мозг! Когда-то слышал я,
 Как будто бы виновных на спектакле
 Искусство сцены поражает так,
 Что их душа немедленно вскрывает
 Все темные дела свои — убийца,
 И безязыкий, вдруг заговорит
 Чудесным образом. Пускай актеры
 Представят дяде сходное убийство.
 Следя за взглядом в ключевых местах
 Решу, как быть: уж если побледнеет,
 Я знаю все. Но виденный мной дух,
 Возможно, — дьявол. Дьяволу по силам
 Принять желанный вид. Возможно, он,
 Учтя и меланхолию, и слабость
 (С такими демонами душ он ладит),
 Решил меня сгубить. Мне основанья
 Нужны потверже: и спектакля роль —
 Раскрыть, что втайне думает король.
 (2. 2. 603—620)

Быть или не быть. Вот в чем вопроса суть:
 Что доблестней: под градом стрел, камней,
 Что мечет в нас судьба, душой страдать
 Или, ополчившись против моря бед,
 Покончить с ними? Умереть, уснуть.
 И все, конец: расстаться в миг один
 С тоской сердечной и мученьем тела —
 Наследством плоти. Это ль не итог,
 Желанный страстно? Умереть — уснуть...
 Во сне возможны сны... А вот в чем сбой:
 Что за виденья в смертный сон придут,
 Когда мы сбросим брэнности кольчугу, —
 Вопрос и пауза. Отсюда и почтенье
 К мытарствам долгой жизни. Кто б сносил
 Побой времени, плевки его в лицо,
 Бесчинства деспота и гордого бесчестье,
 Любви несчастной муки, беззаконье,
 Чиновников надменность и пинки,
 Что раздаёт презренный терпеливым,
 Когда б мы смели вексель погасить
 Кинжалом острым? Кто бы бремя нес,
 Скрипя, потея, жизнью утомленный,
 Но тайный трепет (странная страна,
 Из чьих границ не прибыл ни один
 Скиталец!) нам парализует волю,
 Сносить склоняя здешние невзгоды,
 А не спешить к нездешним. Осознав
 Все это, тотчас празднуем мы труса,
 Решимости природный яркий цвет
 Бледнеет в свете наших размышлений,
 И начинанья, мощные по сути,
 В настрое этом и напор теряют,
 И даже имя действий. (3. 1. 57—89)

About my brain{s};<. > {hum,} I have heard,
 That guilty creatures sitting at a play,
 Have by the very cunning of the scene,
 Been struck so to the soul, that presently
 They have proclaim'd their malefactions:(.)
 For murder, though it have no tongue<,> will speak
 With most miraculous organ:(.) I'll have these players
 Play something like the murder of my father<,>
 Before mine uncle,(.) I'll observe his looks,
 I'll tent him to the quick,(;) if he do (but) blench
 I know my course. The spirit that I have seen
 May be a (the) deale (devil), and the deale (devil) hath
 power
 To assume a pleasing shape, yea{,} and perhaps<,>
 Out of my weakness, and my melancholy,
 As he is very potent with such spirits,
 Abuses me to damn me;(.) I'll have grounds
 More relative than this,(;) the play 's the thing<,>
 Wherein I'll catch the conscience of the king.

To be, or not to be, that is the question.(.)
 Whether 'tis nobler in the mind to suffer
 The slings and arrows of outrageous fortune,
 Or to take arms against a sea of troubles,
 And by opposing end them,(;) to die<,> to sleep
 No more,(;) and by a sleep<,> to say we end
 The heartache, and the thousand natural shocks
 That flesh is heir to;(?) 'tis a consummation
 Devoutly to be wish'd<. > to die to sleep,
 To sleep, perchance to dream,(;) ay<,> there's the rub,
 For in that sleep of death<,> what dreams may come<,>
 When we have shuffled off this mortal coil,
 Must give us pause,(;) there's the respect
 That makes calamity of so long life:
 For who would bear the whips and scorns of time,
 The oppressor's wrong, the proud (poore) man's
 contumely,
 The pangs of despised (dispriz'd) love, the law's delay,
 The insolence of office, and the spurns
 That patient merit of th' unworthy takes,
 When he himself might his quietus make
 With a bare bodkin? who would <these> fardel<e>
 bear{,}
 To grunt and sweat under a weary life,
 But that the dread of something after death,
 The undiscover'd country, from whose bound
 No traveller returns,(;) puzzles the will,
 And makes us rather bear those ills we have,
 Than fly to others that we know not of.
 Thus conscience does make towards <of us all>,
 And thus the native hue of resolution
 Is sickl<i>ed o'er<,> with the pale cast of thought,
 And enterprises of great pit{c}h and moment,
 With this regard their currents turn awry (away),
 And lose the name of action.

Как строится первый солилоквиум? Больше половины его уходит на бесконечно амплифицированное поругание самого себя — эпидейктическая речь, по риторической типологии Аристотеля⁴⁸, один из древнейших лирических жанров — сакральное поношение-поругание, специфическая особенность которого в этом месте Гамлета — направленность на самого себя — есть уже достижение ренессансной культуры, которая соединяет гомилетический жанр покаяния с языческими проклятиями-заклятиями. В чем же суть? С одной стороны, в противопоставлении страсти-эмоции и разума-рассудка, одного из поворотов противопоставления дионисийского и аполлонического; с другой стороны, здесь развитие оппозиции, идущей еще из допризрачной для Гамлета части первого акта, **быть** и **казаться**, важнейшей для творчества Шекспира в целом. Сыграть страсть, как это с пол-оборота сделал актер, старый знакомый Гамлета, относительно легко, дрожь в голове и теле в резонанс виденью⁴⁹, конечно, впечатляют, и Гамлет удивляется своему бездействию, эмоция зовет схватить клинок, нет, не клинок, это потом, сначала произнести пламенную судебную речь, уничтожить противника риторически — вот что главное: виновный сам сойдет с ума, а несведущий будет в страхе и смущении. Тут же Гамлет начинает сомневаться, не трус ли он, раз ничего такого до сих пор не сделал.

Мы процитировали первый солилоквиум после того места, как Гамлет кончает сыпать проклятия Клавдию, а больше самому себе, эмоции пробуждают мысль, и герой возвращается к детализации уже заготовленного мысленно плана эксперимента, плана проверки на истинность слов Призрака, и оставшаяся треть первого монолога посвящается деталям операции, последние же восемь строк вообще концептуальны и для ответа на вопрос **кто там?** Не дьявол ли пришел отсюда? Вот в чем вопрос. Тогда там ад, вероятно. Стоит ли туда стремиться?

Таким образом, мышеловка приобретает ключевой характер. Кстати, сама внутренняя форма названия гуманитарно-следственного опыта возникает тоже уже в первых же репликах трагедии (на вопрос Бернардо «А как в дозоре? Тихо?» Франциско отвечает: «Мышь не прошмыгнула» 1. 1. 10—11). Гамлету нужно уловить движение (в оригинале *Not a mouse stirring*), шорох мыши, поймать мысль короля на булавку собственного замысла. А мысль короля, выдающая в нем убийцу, заставит признать правоту Призрака, распад времен⁵⁰ и необходимость последней борьбы.

И тогда возникает вопрос **где быть?** — вопрос, являющийся корректной переформулировкой эмоционального его варианта: «Быть или не быть», ложной, чисто пафосно составленной оппозиции, которую сам же Гамлет и разоблачает в солилоквиуме, логично уходя от нее и не давая на нее никакого ответа. В общем, сам классический вопрос скорее похож на спон-

⁴⁸ См.: *Аристотель. Риторика* // Аристотель. Риторика. Поэтика. М., 2005. С. 14—16.

⁴⁹ Именно так (2. 2. 567): Could force his soul so to his own (whole) conceit (conceit II арх. 1. льстить, особ. себя надеждой, тешить себя; лестно отзываться (особ. о себе) 2. воображать, представлять себе); в традиции — чисто романтическая апология мечты (АК: Своим мечтам всю душу покорить КР: Умеет так свою настроить душу Л: Так поднял дух свой до своей мечты АР: Так вымыслу свой подчиняет дух БП: Так подчинил мечте свое сознание).

⁵⁰ См. об этом ниже.

танную шутку: употребление термина «быть» в естественном качестве глагола-связки (более наглядно шутка звучала бы I am or I am not?) без предиката, того, что собственно он связывает, без определения, кем или каким быть. Возможно, Гамлет хотел спросить: так **быть** актером, казаться действующим, играть ритуально-социальную роль («представительствовать», по Бахтину⁵¹) или не быть лицедеем, а жить и действовать по-настоящему, индивидуально-ответственно, применяя и здесь бахтинскую терминологию. *Быть или не быть* — маньеристская метка основного солилоквиума, продолжение строки (по Второму Кwarto) вполне можно перевести: *вот так вопрос, ну и сформулировал, договорился*, в Первом Фолио, где в конце первой строки стоит двоеточие, и того яснее. Вот вопрос: — и сам вопрос, корректно сформулированный, идет уже в следующих строках, т. е. **быть или не быть** не вопрос вообще, это просто *façon de parler*, пародийный приступ, упрещающее осмеяние чрезмерной серьезности ставящейся далее проблемы. Поскольку в русском языке бытийная глагольная связка крайне редка (возможно, самый адекватный вариант перевода и был бы «Есмь или не есмь», но наше общественное сознание этого, разумеется, не вынесет) и стилистически окрашена, постольку точно перевести такой риторический реверанс затруднительно, но бытование в языке этой кальки обросло, например в анекдотах, соответствующими юмористическими коннотациями (Пить или не пить? и т. п. — Бить или не бить, присутствует в письмах А. П. Чехова).

Таким образом, «быть или не быть» сводится к вопросу: где быть? Если быть там, уйти туда, в смертельную страну снов, то что за видения в этот сон придут? В результате мы опять же возвращаемся к исходному кто там? Вопрос и пауза. Нет ответа. Известно лишь, кто и как здесь, и, хотя данные не радуют, чтобы понять, кто там, данных вообще недостаточно. А раз неизвестно, кто там и что там, то стоит ли туда спешить? Однако, это пока неизвестно, пока нет ответа. Гамлет как раз на грани этого ответа: пьеса написана, роли разучены, осталось дать последние указания актерам, сети расставлены, охота за «красным зверем» — мыслью короля и одновременно за доказательствами доброкачества Призрака — вот-вот начнется. Гамлет на грани. Он еще здесь, но он уже нашел способ спросить, кто там, используя в качестве маски карнавальную фигуру шута (*antic disposition*) — еще одна бахтинская тема (3. 2. 285—288).

Олень пусть рыдает сраженный,
А уцелевший — резвится.
Кто бдит, а кто, в сон погруженный,
Видит, как мир мимо мчится.

Why, let the stricken deer go weep,
The hart ungalled play,(:)
For some must watch<, > while some must sleep,(:)
Thus (So) runs the world away.

Необычайная радость Гамлета после сцены на сцене связана никак не с самим разоблачением Клавдия (чему тут радоваться — Гамлет не Лаэрт, что-

⁵¹ «Пытаясь понимать всю свою жизнь как скрытое представительство и каждый свой акт как ритуальный, мы становимся самозванцами» (М. М. Бахтин. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984—1985. М., 1986. С. 121).

бы радоваться возможности мести), радость эта связана, если не говорить о чисто аполлонической радости творца, с повышением статуса Призрака («я готов поставить на слова Призрака тысячу фунтов», 3. 2. 300—301): значит, есть правда выше или глубже! Эта кульминация радостной театральности на земле в соединении с верой в существование высшей справедливости — мистерия (еще один жанр задействован!). Гамлет почти прямо говорит: чем быть актером в жизни, играть роль, замещая другого и занимая, следовательно, не свое место (а Гамлет видит во дворце бесконечный ходячий театр марионеток⁵², — начиная с Полония и кончая Офелией, которая последней на его глазах превратилась в куклу, — причем театр дионисийски страстных марионеток⁵³: как дядя, поклонник буйного веселья, как мать, живущая плотскими удовольствиями), лучше быть просто бродячим актером, отражающим собой этот театр живых марионеток, созерцающим и воплощающим их на сцене.

Одной театральности, не освященной высшим светом, было мало. Теперь же нашлась другая, высшая инстанция, с позиций которой получено право и обязанность разобрать всю машинерию здешнего кукольного театра. Оказалось, что не Призрак — тень здешней жизни, а здешняя жизнь строится по Платону⁵⁴: все мы ходим тенями истин иного мира. Теоретически этот вопрос Гамлет разбирал с коллегами-скептиками Розенкранцем и Гильденстерном в конце второго акта, решение же принес только эксперимент, ведь, повторимся, в научном смысле сцена на сцене была именно гуманитарным экспериментом, разрешающим теоретическую задачу. Это сейчас мы знаем, что гуманитарный эксперимент в чистом виде невозможен, ибо никогда не будет корректен, но во времена Шекспира и по крайней мере до конца девятнадцатого века этот вопрос оставался дискуссионным. Экспериментальная проверка факта на истинность и теоретические выводы из установленного факта: Гамлет доказал для себя существование иного мира, ответил на вопрос **кто там?**, а из этого ответа с необходимостью проистек и ответ на вопрос **что делать?**⁵⁵. Скептически-аполлоническая часть натуры Гамлета удовлетворена полностью.

ЧТО ДЕЛАТЬ СО ВРЕМЕНЕМ

Задания, сформулированные в двух первых репликах — вопрос *кто там?* и императив *встань и открой себя!* — внутренне структурно-ключевые в

⁵² Ср.: «игрушки матери-природы» (1. 4. 58).

⁵³ «... если б я мог выносить шоу флиртующих кукол» (3. 2. 255).

⁵⁴ Платон в «Законах» признается, что «люди в большей своей части куклы и лишь чуть-чуть причастны истине» (VII 804 b).

⁵⁵ Но и действует Гамлет, уже обретя полномочия полноправно справедливого судьи, аполлонически: сначала иносказательно осуждает старых школьных товарищей (на мне играть нельзя), потом выносит моральный приговор матери, попутно по процедурным вопросам откладывая исполнение приговора Клавдию, собственноручно показательно казнит невидимого Полония-крысу, собственноручно пишет королевский приказ о казни Розенкранца и Гильденстерна, и только смерть Офелии прерывает эту карнавалльно-судебную вакханалию аполлониста Гамлета, и он снова начинает сомневаться, есть ли она, эта правда, выше.

этой трагедии пограничных состояний, и лишь третья реплика определяет внешний сюжетный строй ее: Long live the king! — здравие короля, даже королей, поскольку метатекстом может подразумеваться и король Гамлет, и король Клавдий, и даже возможный будущий король, принц Гамлет, который перед смертью на несколько минут, хоть и неформально, превратился в настоящего короля. Сюжетные вопросы как раз связаны со здоровьем и взаимоотношениями этих трех королей: прошлого, настоящего и будущего. Прошлый уже мертв (и даже мертвый не вполне здоров — бродит Призраком и т. п.), а настоящий и будущий в конце концов убивают друг друга. Все это понятно: прошлое большинству людей кажется идеальным, как Гамлет-старший Гамлету-младшему⁵⁶, в будущее обычно смотрят с надеждой (Офелия о Гамлете: «Сколь весь — надежда, столь уже прекрасен» — 3. 1. 154), а настоящее — мерзко, как Клавдий с Гертрудой. Вот они, те самые три времени, тот самый временной сустав, который вывихнулся, тот самый узел времени⁵⁷, который нужно разрубить, те самые пазы, из которых время внезапно вышло, когда Призрак явился отсюда.

Проблему вывихнутого времени в Средние века, поставленную А. Я. Гуревичем⁵⁸ и им же распространенную в качестве предположительной основной для шекспировского *Гамлета*, можно рассматривать не только конкретно-исторически, но и историко-типологически, понимая под историей кроме всего прочего движение времени в художественном произведении. *Гамлет* Шекспира как будто просится в такую типологическую модель. Совершенно не случайно, что к жанру классической трагедии (который является для *Гамлета* доминантным, охватывающим все остальные жанровые рефлекссы пьесы) Шекспир подошел после того, как написал как минимум основной массив своих исторических хроник — жанр, уже в самом названии содержащий понятие времени. Да и самоопределение *Гамлета* («Трагическая история...») кое о чем, возможно, говорит. Это модель истории, которая есть одновременно трагедия. Человеку, чтобы войти в историю, нужно понять и осуществить ее как трагедию — именно таким действенным осмыслением своей, малой истории занят Гамлет. Все остальное — от лукавого (от *кто там*) и это герою тоже нужно понять и доказать. Такое доказательство производится с помощью в широком смысле режиссерской постановки трагедии, кульминацией которой, как показано выше, является знаменитая сцена на сцене.

События *Гамлета* начинаются вне нормального времени, даже вне нормального времени суток: этот момент трудно и определить иначе, чем «когда вон та звезда... проделывала путь» (1. 1. 42) ... время, измеряемое только мертвым космическим пространством («в пространстве мертвом», 1. 2. 198). В это пространство полуночного разлома аллегорически входит про-

⁵⁶ То человек был. Подведен итог.

Подобного мне более не знать (1. 2. 186—187).

⁵⁷ Сформулированный еще в «Риторике» Аристотеля. См. об этом: И. В. Пешков. Аристотель и Розеншток-Хюсси: опознание времени или время говорить? // Введение в риторику поступка. М., 1998. С. 162—176.

⁵⁸ А. Я. Гуревич. «Время вывихнулось»: поругание умершего правителя // Одиссей. Человек в истории. Язык Библии в нарративе. 2003. М., 2003.

шлое, (де)материализованное в Призраке, который, по замечанию Горацио, «узурпировал пик ночи» (1. 1. 53), то есть момент перехода времени суток, и одновременно «ту красу, тот вид победоносный, с которым Дании покойный властелин ступал» (1. 1. 54—56). Его появление провоцирует и саму историю-рассказ о короле Гамлете, о его битвах и его победах, плоды которых предположительно нуждаются теперь в защите. Но еще больше, чем на предъявление этой сюжетной истории, Призрак провоцирует людей на ощущение если не конца света, то конца нормального времени, которое ведь есть безоговорочно текущее время от прошлого к будущему. В предрассветной мгле это течение времени уже, похоже, требует оговорки, чтобы к концу трагедии потребовать устами умирающего Гамлета полномасштабного разговора о нем. От *memento mori* на поверхности всей пьесы («Быть или не быть» — квинтэссенция этой поверхности) до *помни о времени*, отпущенном тебе на разговор обо всем. Впрочем, до конца пьесы еще далеко, а конец первого явления знаменуется разговором о возможном конце темного времени (в частности, суток), связанном с пеньем петуха, и о перерыве мрачного времени вообще, о времени праздника, о светлой рождественской ночи: это время связано и с местом («где празднуют Спасителя рождение», 1. 1. 171). От святого времени следует переход к светлому принцу Гамлету, сыну ушедшего короля, тоже Гамлету (значит, метафорически возрожденному Гамлету), который в пьесе знаменует собой надежду на лучшее будущее.

Однако надежды надеждами, а второе явление при полном свете дня открывается полнокровным **настоящим**, точно соответствующим термину Аристотеля «эпидейктический» (показательный⁵⁹) — настоящее демонстрирует себя (Клавдий и его инаугурационная речь), кичась псевдопрошлым и бахвалясь псевдобудущим. В целом в этой сцене до появления свидетелей призрака эпидейктическая речь делится на две свои классические части: хвала и хула. Клавдий всех хвалит и всем хвалится. Гамлет хулит всех и скрыто (косвенным монологом на тему *быть и казаться* 1. 2. 76—86), и явно (в солилоквиуме перед хором — Горацио и Марцеллом), доходя в этой хуле до возможности уничтожения мира или (в другом изводе) до самоубийства. Весть о Призраке только поддерживает его нигилистические настроения, но пока еще не выбивает до конца из дневного времени, времени ритуала (пусть им и поносимого, пусть и мысленно нарушаемого).

Третья сцена первого акта кажется лирическим отступлением Шекспира от исторических проблем времени, но на самом деле она на первом витке завершает матричный цикл движения времени. Лаэрт произносит типично совещательную речь, по классификации Аристотеля: он анализирует прошлые и нынешние отношения Офелии с Гамлетом и, думая о **будущих** перспективах, которые они могут иметь, подает свой совет. Офелия, в свою очередь, отвечает ему советом. Появляется Полоний и раздает советы уже с оттенком приказов: в духе отцовских наказов на будущую жизнь — сыну, и в духе запрета-требования — дочери.

Как бы то ни было, время в первых трех явлениях текло в целом в нор-

⁵⁹ См.: Аристотель. Риторика // Аристотель. Риторика. Поэтика. М., 2005. С. 15—16, 41 и др.

мальном режиме: прошлое переходило в настоящее и предвещало будущее. Это было оговоренное время дня. «Таков обычай», — скорее констатирует, чем спрашивает Горацио Гамлета (1. 4. 14). «Обычай этот лучше бросить, чем хранить» (1. 4. 17), — отвечает ему Гамлет, не представляя еще, как близко к нему станет нарушение всех обычаев и ритуалов уже через полчаса-полночи. И главное нарушение, осознанное Гамлетом в конце первого акта, — это нарушение обычного временного сустава, сочленения-перехода прошлого через настоящее в будущее. Анализ этих двух строк «Гамлета» (1. 5. 196—197) требует приведения всех вариантов переводов.

Хотя бы более или менее адекватный перевод этого места в оригинале немислим, пока в русском языке не появится слово, по многозначности соответствующее английскому joint. Это двустигшие есть, возможно, квинтэссенция содержания, но уж точно — квинтэссенция стиля *Гамлета*: метафора, которая одновременно может читаться, как минимум, в трех смыслах (вероятно, во времена Шекспира она прочитывалась еще как-нибудь). Привожу оригинал и варианты переводов; там, где нет атрибуции, перевод — мой (1. 5. 195—196):

The time is out of joint,(:) o cursed spite<,>
That ever I was born to set it right.

Машина времени теряет колею,
И под колеса бросят жизнь мою.

Шарнир времен потерян. Душит злость,
Что мне для поисков родиться довелось.

Здесь время вышло из пазов сустава
Рожден вправлять я — злобная отравка!

Свихнулось время! Я рожден — о злость! —
Его лечить, чтоб править эту кость.

Свихнулось время! Я рожден — проклятье! —
Его лечить и править — вот занятие!

Стык времени сломался. О проклятье,
Что я рожден чинить его — занятие!

Здесь время вышло из своих пазов,
Рожден я отвечать на этот зов.

Покинуло здесь время колею,
Чтоб все вернуть, я жизнь отдам свою.

Салазки времени покинули свой паз.
Проклятье! Исправлять мне все на глаз.

Здесь вывих времени — и разбирает злость,
Что я рожден вправлять такую кость!

Н. Полевой:
Событие вне всякого другого! Преступлень
Проклято! Зачем рожден я наказать тебя!
К. Р.:
Порвалась цепь времен: о, проклят жребий мой!
Зачем родился я на подвиг роковой!
А. Радлова:
Век вывихнут. О злобный жребий мой!
Век вправить должен я своей рукой.
М. Лозинский:
Век расшатался — и скверней всего,
Что я рожден восстановить его!
А. Чернов:
Когда эпоха вывихнет сустав,
Отлынивать не вправе костоправ.
В. Поплавский:
Больное время стонет день и ночь,
А я не знаю, чем ему помочь.
Н. Коршунова:
Вне единенья — Время! О проклятая злость! —
И даже я рожден устанавливать его право!
Б. Пастернак
Век вывихнул сустав. Будь проклят год,
Когда пришел я вправить вывих тот.
БП2 Погублен век! О горе мне! К чему
Родился я помочь в беде ему!
БП3 Порвалась дней связующая нить.
Как мне обрывки их соединить!
БП4 Разлажен жизни ход, и в этот ад
Закинут я, чтоб все пошло на лад!
БП5 Свихнулся век. О рока произвол,
Что я на свет вправлять его пришел!

Современные переводчики не стали утруждать себя деталями мысли Шекспира и озаботились лишь оригинальностью рифмовки. Что же касается профессиональных переводов, то мне ближе всех радловский, хотя *время* и *век* все-таки не совсем одно и то же. Остальные с большим или меньшим поэтическим искусством обыгрывают образ, заданный еще Кронебергом: нить времени, связь времен, цепь времени. Конечно, с одной стороны, давит философское представление о стреле времени, доминирующее в девятнадцатом и двадцатом веках, но, с другой стороны, давит и сама переводческая традиция. Цепь, нить, связь. Кольца времени связываются в цепь, прошлое с будущим тоже связывается нитью настоящего. Время — это что-то вроде бельевой веревки, которая под тяжестью мокрого или грязного белья может легко порваться, а соединять ее вместе с бельем, конечно, нелегко. Таких случаев явного взаимозаимствования в переводах *Гамлета* на русский язык очень много. Даже если в ключевом месте, когда открываются, как я показываю выше и ниже, возможности перевести текст буквально тридцатью способами, все переводят одинаково: и Кронеберг, и К. Р., а Лозинский сделал шаг в сторону — и перевел откровенно слабо. Пастернак был единственным, кто попытался всерьез искать варианты, но, к сожалению, широко известен только самый традиционный вариант.

Почему не перевести дословно по основному, как представляется, значению метафоры, анатомическому: сустав времени? Чернов зацепил слово *сустав*, но отбросил и *время*, и проклятье Гамлета, обязанного его вправить. Впрочем, *сустав времени* и *сустав у времени* (как у Чернова) не совсем одно и то же. В *Гамлете* само время лежит вывихнутым суставом, а не обладает каким-то членом, который вывихнулся. Есть еще прозаические переводы:

М. М. Морозов:

Век вывихнут... О, проклятое несчастье, что я родился на свет, чтобы вправить его!

А. Я. Гуревич:

Время вывихнулось, и мне, — о проклятье, — надлежит его вправить⁶⁰.

Кроме менторского «надлежит» вместо «я рожден» все переведено точно, но — увы — подстрочник есть подстрочник. Его можно сделать и еще точнее: «Это время вышло из сустава, и, проклятье, меня разбирает злорада, что я рожден его состыковывать правильно». Скорее всего во время Шекспира актуальным было анатомическое значение слова *joint*, но и технический⁶¹, плотницкий или слесарский смысл не отменяется. Однако подстрочник годится только для проверки точности поэтического перевода. «Время вывихнулось» звучит коряво не столько потому, что это по-русски коряво, сколько потому, что это проза.

Некоторые стихотворные переводы тоже корявы, но приходится рассматривать варианты:

Сустав времен распался: душит злость,
Уж как бы стать шарниром не пришлось!

Сустав времен распался: душит злость,
Что был рожден я — в стыке править кости!

Сустав времен распался: душит злость,
Что я рожден, чтоб стыковалась кость!

Сустав времен распался: о проклятье,
Что был рожден опять его собирать!

⁶⁰ А. Я. Гуревич. «Время вывихнулось»: погругание умершего правителя. С. 235.

⁶¹ 10. тех. 1) соединение *angle joint* — соединение под углом 2) стык, шов, скрутка; паз 3) прифуговка 4) шарнир *ball-and-socket joint* — шаровой шарнир *knuckle joint* — шарнир; *universal joint* — гибкое соединение 5) узел (фермы, конструкции и т. п.); замок (для канатов).

Сустав времен распался. Душит злость,
Что жизнь дана мне — в стыке править кость!

Сустав времен распался. О проклятье,
Что был рожден на свет его вправлять я.

Сустав времен распался: душит злость,
Что выпало мне в стыке править кость!

У времени здесь разошелся шов,
Проклятье! Я сшивать его готов.

А вот, пожалуй, самый последний из опубликованных переводов:

У Времени — злой вывих. О, проклятье!
Суставы веку урожден вправлять я!
(Валерий Ананьин)

Это место пьесы заслуживает, чтобы все варианты присутствовали в сознании читателя одновременно, потому что это точка бифуркации всей трагедии, здесь, в третьей и второй с конца строчке первого акта⁶², локализуются предчувствия ответов на все три вопроса, заданных в стартовых трех строчках пьесы, формулируется основная проблема: конфликт человека и времени, суть которого в том, что «сустав времен распался», разошелся во мраке ночи. Время обернулось своим негативом, есть от чего впасть «в шутовское настроение» (1. 5. 178), но нет желания радоваться этому, говоря словами М. М. Бахтина, празднику возрождения, потому что неизвестно, будет ли у этого праздника смысл⁶³. В поисках смысла утраченного времени и пребывает Гамлет во втором и в третьем акте, в конце которого он пытается произвести хотя бы частичную санацию этого смысла (путем оперативного лечения души своей матери, 3. 4) в третьем акте, да во многом и в четвертом-пятом актах.

В целом Гамлет ищет смысл полураспада времени с помощью философского и эстетического зазеркалья, доступного только формально сумасшедшему, маску которого он и примеряет. Об этом говорят философские сцены с Полонием, Розенкранцем и Гильденстерном во втором акте; этико-назидательные — с Офелией и снова с Полонием, Розенкранцем и Гильденстерном в третьем акте; театральные-эстетические — с актерами во втором и третьем актах, а кульминацией становятся сцены поставленного Гамлетом спектакля для всех и еще дополнительно для матери — в третьем акте. Уже открыто переходящая всякие границы приличий карнавальность Гамлета продолжается и в начале четвертого акта. Выводы из своих экспресс-анализов препарированной действительности запредельного времени Гамлет делает в солилоквиумах, в них же формулирует очередную исследовательскую задачу. Завершается этот карнавал клоунадой на кладбище в пятом акте, клоунадой, уже соединяющей философское и театральное исследование времени и превращающей его во время апокалипсическое.

Однако не надо забывать, что отсчет общественного времени идет по пра-

⁶² Не могу обойти молчанием отнесенный к этим строкам вопрос А. Я. Гуревича, заданный в вышеозначенной статье: «Не в них ли сформулирована «проклятая» проблема, перед которой поставил принца признак его отца?» (с. 235).

⁶³ Правда, к смыслу бахтинских слов мой перифраз имеет небольшое отношение. Однако оригинальный текст, сколько его ни употребляй, не тускнеет: «Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет — в «большом времени» — свой праздник возрождения» (М. М. Бахтин. К методологии литературоведения // Контекст-1974. М., 1975. С. 212).

вителям страны. Так было и в античности, и в Средние века⁶⁴, и позднее. Так же во многом остается и сейчас. Правитель дает имя эпохе. Как бы мы ни относились к Брежневу или Хрущеву, к Андропову или Горбачеву, но в нашей жизни навсегда останутся эпохи их имени. (Интересно, что эпохи Ленина в нашей истории не было.) Так вот: в пьесе недавно закончилась эпоха Гамлета-старшего, только что вроде бы началась эпоха Клавдия, и — на тебе! — появляется некто в облике бывшего правителя и заявляет, что нынешняя власть в стране нелегитимна, значит, «пала связь времен», нормального исторического шва, паза, шарнира, сустава, сочленения, узла, соединения нет более. И дело не в акте мести как таковом, Призрак призывает к мести несколько формально, сразу оговаривает, чего не надо делать, мстя; высказанная Гамлетом готовность к мести тоже несколько абстрактного свойства, в то время как волнение его вполне искренне и сильно.

Нет, суть напряжения в том, что Гамлету предстоит сочленять несочленимое, самому ложиться костыми, чтобы соединить сустав времени правильно. Отсюда и проклятье, и разбирающая его злость. Его жизнь уже кончилась. Он становится колесиком исторического времени, часы которого сломались (в принципе, позволительно и так переводить эту метафору, причем тоже дословно), а значит, сам он должен и вертеть это колесико, сам должен становиться шарниром на место сустава. Это задача потруднее, пообширней, чем банально отомстить, да и само задание отомстить только на русском языке так однозначно. Английское слово *revenge*, которым Призрак обозначил свое задание, еще не объяснив, в чем дело, означает еще и *воздаяние, расплата*. Это восстановление справедливого мироустройства, которое было несправедливо нарушено Клавдием. Финальное задание перед уходом формулируется так (1. 5. 82—93):

Коль есть в тебе характер, воспротивься;
 Не дай кровати датских королей
 Быть адским логовом разврата и инцеста.
 Но как бы ни решил ты поступить,
 Не надо растлевать свой ум и душу,
 Хоть что-то против матери затеяя:
 Оставь мать небу — пусть шипы небес
 Ей колют-жалят сердце. Всё, пора!
 Ориентир — светляк: заря близка,
 Раз побледнел огонь его ненужный.
 Прощай, прощай и помни обо мне.

If thou hast nature in thee, bear it not. (:)
 Let not the royal bed of Denmark be
 A couch for luxury and damned incest.
 But, howsoever (howsoever) thou pursues<t> this act,
 Taint not thy mind,(;) nor let thy soul contrive
 Against thy mother aught,(;) leave her to heaven,
 And to those thorns that in her bosom lodge,<>
 To prick and sting her,(;) fare thee well at once,<(>
 The glow-worm shows the matin to be near,<>
 And 'gins to pale his uneffectual fire,(;)
 Adieu, adieu, adieu (Hamlet),(;) remember me.

Итак, первое слово Призрака — отмести, воздай, а последнее — меня запомни. Последнее, как известно, и запоминается лучше: до середины третьего

⁶⁴ А. Я. Гуревич: «Со смертью монарха, харизматической величины, обрывалось течение времени, ибо время жизни социума воплощалось в особе властителя и соответственно обрывалось с его смертью. Время не представляло собой абстракции и, во всяком случае на уровне массового сознания, было антропоморфным» (указ. соч., с. 239). Совершенно соглашаясь с данным Гуревичем определением течения средневекового времени по правителям, я не очень понял его пафоса в этом вопросе. Ясно, что локальный конец света — главным образом, предмет медиевистики, но само квантово-правительственное течение гуманитарного времени в истории и до, и после средних веков, представляется самоочевидным. Мысль, не лишенная, по Гуревичу, «известной доли безумия» (указ. соч., с. 237), кажется мне полностью здоровой и нормальной.

акта Гамлет только и делает, что помнит о Призраке, после мышеловки до похорон Офелии еще и действует во имя Призрака. И так, герою предстоит самому лечь костью в обновленный сустав времени. И это бы еще полбеда — на то он и герой, герою подобает держать небо, когда надо, — беда в том, что само время распалось, т. е. не просто там вывихнуло один из своих суставов, а распалось... *The time is out...* (это тоже часть оригинала) — нет его. Понятно, что нет его в пазах, суставах, соединении, узле, шарнире, замке, но такое многообразие выбора значений того, из чего, собственно, время *out*, говорит о том, что сам *аут* играет здесь меньшую смысловую роль, превращаясь из полубесмысленной составляющей банальной идиомы «вывихнуть» в некий *outos absolutos* (если позволительно так варварски латинизировать английский) — т. е. это конец света, возможно, локальный, но «это конец» (4. 3. 25).

Значит, подробнее поговорим о локальном конце света в *Гамлете*. От этого разговора все равно не уйти, это почти первое, о чем в пьесе начинают всерьез говорить после обсуждения явления Призрака (1. 1. 123—126):

В достигшем высшего величья Рима
Пред тем, как сам могучий Юлий пал,
Могилы опустели: мертвецы
На улицах зубами скрежетали...

Мертвецы выходят из могил — что это еще может значить? Это настолько однозначно, что не очень-то и воспринимается на фоне многозначности всего в *Гамлете*, находится и историко-бытовой предлог для явления Призрака — грядущая война с Норвегией.

Два рифмованных ключевых стиха, разработке которых мы посвятили здесь столько места, завершаются непонятным на первый взгляд, немотивированным «*Naу<, > come{,} let's go together*». Кроненберг: «Итак, пойдемте вместе, господа». Пастернак: «Пойдемте вместе». К. Р.: «Идемте ж вместе». Радлова: «Ну что ж, пойдемте вместе». Лозинский: «Ну что ж, идемте вместе». Чернов: «Ну что же, господа, уйдем, но вместе». Поплавский: «Но все равно — идемте». Так переведенный последний стих действия перечеркивает все значение двух предпоследних запредельных строк. Какой сценичности могут добиться те из переводчиков, если они так это переводят? Неужели не самоочевиден тот стилистический диссонанс, который возникает? Как не понять и обесмыслен первый стих 1-го акта, так не понят и заштампован последний его стих. Да спутники Гамлета в ужасе от троекратного взятия клятв на крестовой рукояти меча с троекратным гласом-голосом из-под земли, голосом Призрака, с которым Гамлет обращается более чем фамильярно, уж не сошел ли он с ума, от чего прямо предостерегал его Горацио? А тут еще что-то про время и суставы: да они просто пытаются бежать от Гамлета, которому как раз в эту минуту стало страшно — нет, это не то слово: его охватил детский панически-безотчетный страх, он цепляется за них, не оставляйте меня одного... Конец света академически приветствуется только в теории.

О конце света напоминает и первая реакция Гамлета после ухода Призрака (1. 5. 97—98):

Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat
In this **distracted globe**,(:) remember thee,(?)⁶⁵

Выделенное означает или *смущенный, расстроенный шар*, или *безумный шар*, шар, который всеми комментаторами трактуется двояко — и как ‘земной шар’, и как ‘голова героя’. Поскольку герой головой отвечает за весь мир, то актуальны, конечно, оба значения, значит, и переводить globe нужно именно как шар (тут и Лозинский, и Радлова, и Пастернак, и Ананьев — на высоте, в отличие от остальных, включая новых), а не как разновидность шара (голову или землю). Как известно из Апокалипсиса, мир окончательно сошел с ума перед концом света, поверив Антихристу.

А вот (2. 1) перед нами реализация метафоры конца света, персонификация ее: как в 1 акте шар земной совмещается с головой Гамлета, так здесь конец света-времени выражается в последнем свете глаз Гамлета, направленном на Офелию в процессе некоего сакрального акта передачи световой энергии:

Мой господин, в своей я спальне шила,
Лорд Гамлет — кое-как камзол наброшен,
Без шляпы, в неподвижных чулках,
Свисающих, как узы, на лодыжках,
Белей сорочки; с дрожью в коленках,
Со взором, полным муки и страданья,
Как будто бы он вырвался из ада
Свой ужас передать, — стал предо мной.

My lord, as I was sewing in my closet (chamber),
Lord Hamlet with his doublet all unbraced,
80 No hat upon his head, his stockings foul'd,
Ungarter'd, and down-gyved to his ankle,
Pale as his shirt, his knees knocking each other,
And with a look so piteous in purport<,>
As if he had been loosed out of hell<,>
To speak of horrors,(:) he comes before me.

И под конец, слегка пожав мне руку
И трижды покачавши головой,
Так глубоко и жалобно вздохнул,
Что плоть его, казалось, разорвется
И он умрет. А отпустив меня,
Он в сторону мою направил взор,
Вслепую словно находя свой путь...
За дверь шагнул, не глядя на порог, 100
Свет на меня последний изливая.

At last, a little shaking of mine arm,(:)
And thrice his head thus waving up and down,(:)
He raised a sigh so piteous and profound<,>
As (that) it did seem to shatter all his bulk,
And end his being;(:) that done, he lets me go,
And, with (thrice) his head over his shoulder<s> turn'd,
He seem'd to find his way without his eyes,
For out o' doors he went without their help[s],(:)
And to the last, bended their light on me. .

Видеть суть и путь без глаз — значит быть пророком, Гамлет пантомимически пророчит уход в никуда, в ад, в место лишения всех надежд, и пантомимически прощается с Офелией, начиная рвать связи со здешним временем. Следующий персонаж, с которым он прощается (на сей раз без всякого сожаления), — Полоний. Хотя прощание с ним и полно иронии по отношению к нему самому, но это — прощание, действительное прозаическое прощание с миром в лице его типичного представителя, манипулятора и подхалима Полония. К тому же Полоний — отец самого близкого ему человека, и Гамлет через него старается позаботиться об Офелии, защитить ее от грехов этого мира⁶⁶ перед лицом приближающегося Страшного суда, «судя по

⁶⁵ Ах бедный призрак, память есть пока
В смятенном шаре... Помнить о тебе! .

⁶⁶ «Не позволяйте ей гулять на солнце: познание благословенно, но не в том смысле, в каком вашу

тому, куда идет этот мир» (2. 1. 180—181). Читает Гамлет (вполне можно это предположить) Откровение Иоанна, а слова, слова — это то, чем опутал Антихрист мир во время своего правления (особенно в интерпретации Вл. Соловьева⁶⁷, — опять воспоминание о будущем). Далее метафорическое описание одряхлевшего мира, заведомо нечестное, ибо честный-то — один из 10000, да как бы как раз этот один не оказался Антихристом! Далее следует на поверхности загадочнейший текст, который трактовали и так и эдак:

сами вы, сэр, должны были бы состариться, for yourself (you your selfe) sir,
как я, если бы, подобно раку, могли двигались {shall grow} <should be> old as I am:(.)
назад. (207—209) if like a crab you could go backward.

А с позиций конца света-мира, который метафорически воплощает собой Гамлет, ибо в своем лунатизме, как луна, впитывает в себя свет солнца, свет всего мира, это «как я» вполне понятно: двигаясь назад, «к началу своему», мир идет к концу — перед Полонием выражаться так вполне безопасно (не поймет). Предосторожность нелишняя, ведь, хотя конец и близко, у Гамлета есть долги в этом мире, которые предстоит еще отдать перед тем как уйти в могилу, как от вопроса Полония: Не желаете ли снизойти к нам с небес, мой господин. — Отправляете в могилу? (will you walk out of the air my lord? — Into my grave 2. 2. 211—212).

Да, но в промежутке между этими прощаниями — пересказанным символически-пантомимическим прощанием с Офелией и иронически-деловым — с Полонием было еще и зачитанное последним эпистолярное прощанье Гамлета (2. 2. 124—125):

Твой навеки, возлюбленнейшая моя леди, Thine evermore most dear lady, whilst
пока этот механизм в его власти, Гамлет this machine is to him. (.) Hamlet

Таким образом, Гамлет попрощался с миром троекратно: так же, как Призрак попрощался с ним самим. Простившись же с живыми, можно и потеоретизировать с друзьями-марионетками по поводу восприятия этого мира:

Значит, судный день близок (2. 2. 244). Then is doomsday near
.....
Одна большая тюрьма со множеством засло- A goodly one, in which there are many
нов, надзирательских и темниц, среди кото- confines, wards and dungeons;
рых Дания — из худших. (251—253) Denmark being one o' th' worst.
.....

Эта превосходная опора, земля, кажется мне this goodly frame, the earth, seems to me a sterile
бесплодным мысом, этот замечательный свод, promontory,(;) this most excellent canopy the air, look
воздух, посмотрите, эта великолепная нави- you, this brave o'erhanging {firmament}, this majestical
сающая небесная твердь, эта величественная roof fretted with golden fire,(;) why<,> it {appeareth
кровля, украшенная золотым блеском, почему nothing} <appears no other thing> to me<,> but (then)
она представляется мне лишь грязной и ядо- a foul and pestilent congregation of vapours. What

дочь могут познать» (Let her not walk i' th' sun,(;) conception is a blessing, but <not> as your daughter may conceive,(;) friend, look to 't, 2. 2. 186—188).

⁶⁷ См.: В. С. Соловьев. Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории со включени- ем Краткой повести об Антихристе и с приложениями // В. С. Соловьев. Соч. в 2-х тт. М., 1990. Т. 2. С. 635—762.

витой конгрегацией меланхолических воспарений? **Что за произведение человек:** как благороден в основе, как неисчерпаем в способностях, как выразителен в формах и движениях, как достоин восхищения в действиях, как похож на ангела в умении постигать! Как похож на Бога: краса этого мира, образец живой природы! Но по мне, что это за совершенство — из праха?! (307—318)

<a> piece of work is a man,(!) how noble in reason,(?) how infinite in facult{ies}<y>,(?) in form and moving how express and admirable<?> in action, how like an angel<?> in apprehension, how like a god:(?) the beauty of the world;(,) the paragon of animals; and yet to me, what is this quintessence of dust:(?)

Посмотрим же, что за произведение человек...

UNFOLD YOURSELF

В связи с анализом примет локального конца света в Гамлете, нельзя еще раз не вспомнить бахтинскую категорию — карнавальность. С того самого момента, как что-то случилось со временем в результате визита Призрака, Гамлет начинает вести себя карнавально. Карнавальное время есть время временного отказа от времени реального, т. е. в принципе и осуществляется в миниатюре идею конца света, репетицию Страшного суда. Именно такую репетицию-разведку и проводит Гамлет.

Готовясь к концу света, Гамлет полтора действия, как мы видели, проверял правильность задания Призрака. Эстетический эксперимент доказал эту правильность. И герой вернулся в трагическую точку конца первого акта, когда увидел глазами своей души вывихнутый сустав времени, увидел, что его личное прошлое (отец и мать) расстыковалось с его личным будущим и лишило его настоящего (Офелия), ведущего в будущее. Операцию по лечению вывихнутых костей времени Гамлет начинает, работая скальпелем: отсекает личные чувства, что сродни анестезии, которая жизненно необходима самому герою, составляющему существенную часть сустава времени. Эту самоанестезию, выраженную в демонстративной заморозке рассудка, герой начал между первым и вторым актами, в описанной Офелией сцене прощания с ней как с последним звеном здешнего мира (2. 1. 78—101).

Вопрос, прикидывается ли Гамлет сумасшедшим или он и правда не в себе от кризисности ситуации и неразрешимости проблем, возникших перед ним, уже не одно столетие волнует критиков. Я бы сказал, что это — осознанное карнавальное безумие. Распад времен не может не привести к безумию, общение с тем, кто оттуда, не может не привести к безумию (Горацио этот момент совершенно точно предсказывает — 1. 4. 76—77), ибо рассудок есть категория здешнего мира и нормального времени. Немедленный перевод стрелок в карнавальное время — единственный шанс хотя бы временного спасения рассудка Гамлета. И он инстинктивно тут же за этот шанс хватается. После ухода Призрака при появлении Горацио и Марцелла Гамлет уже ведет себя не совсем адекватно. Вспомним, что сам момент, когда Гамлет сказал им, что может вдруг решить «в шутовское настроенье впасть» (1. 5. 178), непосредственно предшествовал его формулировке распада времен. Нормальное, ритуальное движение времени прекращается, социальные роли выворачиваются наизнанку, обычная жизнь превращается в только ему ведомый карнавал, а шут, дурак, как известно, один из главных ге-

роев карнавального времени и носитель карнавальности во время нормальное⁶⁸. Ситуация была двойственной еще до встречи Гамлета с Призраком: король, а за ним и весь двор пытаются показать, что все в порядке, все идет своим чередом, а Гамлет уже в середине первого акта выпадает из этого порядка, противоречит ему — только еще в рамках нормальных социальных ролей, используя роль любящего сына. Для того же чтобы осуществить сращивание собой времен, необходимо сделать себе прививку карнавального сумасшествия, прививку абсолютного смеха.

Роль шута позволяет ему получить одобрение на занятия с актерами, шутство же дает возможность относительно безболезненно, как ему представляется, расстаться с Офелией и, главное, выстроить мышеловку, отобразить подлое прошлое короля Клавдия в настоящем сценическом действии, да так, чтобы сценическое пространство множеством хоровых нитей⁶⁹ связалось с пространством реального королевского двора, отражая не только прошлое, но и будущее короля (ведь в конце концов Гамлет напоил-таки его отравленным вином). Что же в действительности напугало короля, — продемонстрированное перед ним его криминальное прошлое, наглядная угроза в будущем (племянник на сцене собирается убить своего дядю) или комментирующие реплики Гамлета, — остается загадкой. Возможно, все сразу. Может быть, и король почувствовал внезапный распад времен, вызванный тем, что ложность положения Клавдия явно стала известна Гамлету, который впрямую выдал ему императив второй реплики пьесы: **встань и открой себя!** И король открывается (и себе в том числе): в следующей сцене мы заставляем его за молитвой.

Далее в трагедии по нарастающей идет срывание Гамлетом окружающих его масок, карнавальное выворачивание каждого кукольного персонажа, как и всех традиционных ситуаций, наизнанку. Первой Гамлет смог вывернуть наизнанку Офелию, обнажив пошлость ее женской любви; затем вывернул наизнанку свою мать, перед лицом-портретом-призраком отца Гамлета сорвав маску с Клавдия; наизнанку — Полония, назвав его наугад и на спор крысой и насадив на клинок вслепую, может быть надеясь, что это король; затем вывернул наизнанку и самого короля Клавдия, проча ему официальный визит в кишечник нищего, а затем назвав его матерью, и его поручение Розенкранцу и Гильденстерну (предварительно дважды вывернув их морально наизнанку — перед сценой у матери — флейты, и после нее — губки), отправив их на казнь, т. е. буквально путем отсечения головы вскрывая их физическую изнанку. Вывернул наизнанку пиратов, используя их как волшебных помощников; наизнанку — величие Александра Македонского и Юлия Цезаря; наизнанку — траур брата Офелии Лаэрта.

И все. Карнавал кончился: он увидел мертвую Офелию. Значит, она не была куклой, и наизнанку Гамлет вывернул живого человека. Траур ее брата с изнанки пафоса на лицо чувства выворачивал уже не карнавальным шут,

⁶⁸ В связи с этим интересно, что один из лучших Гамлетов XX века, Гамлет Иннокентия Смоктуновского, был сыгран актером вскоре после того, как он гениально сыграл (в постановленном Товстоноговым в Большом драматическом театре спектакле «Идиот» по роману Ф. М. Достоевского) князя Мышкина, который является столь же карнавально серьезным и глубоким, сколь и сам Гамлет.

⁶⁹ «Вы хороший хор», — говорит Офелия Гамлету (3. 2. 258).

не функциональный джокер, управляемый Призраком с того света. Над Офелией сходил с ума живой, настоящий Гамлет, влюбленный гуманист, значит, последняя маска, которая была сорвана Гамлетом, — маска шута, приросшая к его собственному лицу. Срывать пришлось вместе с кожей. Далее Гамлет уже не функция, а просто человек с обнаженными нервами, человек, на котором сыграли, как он ни сопротивлялся, человек, не живший, а выполнявший долг. Хоть поздно, но и Гамлет **открыл себя** (вещей была песня Офелии: «Без маски его положили в гроб»⁷⁰ — 4. 5. 170), что собственно, надо думать, и было гуманистической сверхзадачей Шекспира.

«Открой себя» — категорический императив всей эпохи Возрождения, накладывающийся на автоимператив Гамлета — *Stand*, слово, которое все переводчики понимают почему-то как обычное *stay*, то самое *stay* (остановись!), что обращает вскоре Горацио к Призраку (1. 1. 59, 136, 148). Однако слово *stand* вовсе не равнозначно слову *stay*, хотя может, конечно, в некоторых ситуациях употребляться в этом значении. Но основной смысл императива *stand*, обращенного, конечно, через голову Бернардо (который его вовсе и не заметил) к главному герою, аналогичен, пожалуй, пушкинскому «Восстань, пророк...»⁷¹ (между прочим, и Гамлет часто пророчествует). Целиком символическое высказывание (*Stand and unfold yourself*) приобретает свой истинный смысл только в сочетании с первым вопросом (*Кто там?*): две стартовые реплики, как два зубца ключа, вскрывают код всей эстетической структуры, всей архитектоники *Гамлета*, это те самые две пересекающиеся спиральные линии трагедии, на которых построил свой анализ Л. С. Выготский в специальной главе «Психологии искусства»⁷².

Хотя шекспироведы в последнее время больше внимания обращают на первый вопрос (*кто там?*)⁷³, сам Гамлет исследует оба вопроса и параллельно, и, в значительной степени, последовательно: две реплики буквально раскалывают трагедию на две половины. Первая (до завершения «мышеловки», 3. 2. 285) посвящена главным образом проблеме *кто там*, вторая — выполнению гуманистического императива *открой себя*. Месть и вся связанная с ней внешняя сюжетика, на анализе которой сломано так много литературоведческих и театроведческих перьев, лишь третья реплика трагедии и третьестепенная по большому счету проблема: *Long live the king!* — вообще не внутренняя задача трагедии, а просто литературно-сценическое средство измерения театрального времени, отпущенного герою для решения проблем времени реального, и способ защиты этих сущностных проблем от поверхностного в них проникновения.

Человек перешел все условные границы, переступил через все: через любовь, через смерть, через мать, через страх, через мысль и глупость; узнал, кто там и что здесь, с мукой понял, что должен сделать... И теперь этот человек открыл себя в тот момент, когда окончательно закрылось его будущее

⁷⁰ Перевод вполне возможный, хотя и на грани возможного, в ориг.: They bore him barefaced on the bier.

⁷¹ А. С. Пушкин. Пророк.

⁷² Только он не знал, как определяются-называются эти линии, потому что смысл первых реплик был от него закрыт переводами.

⁷³ См., например: S. Greenblatt. *Hamlet in purgatory*. Princeton, 2001.

в могиле Офелии. (Неправа Марина Цветаева: сорок тысяч братьев, чью любовь перевесит любовь Гамлета, — это больше, чем один любовник⁷⁴. Впрочем, тут вообще не той мерой измерено.)

Жизнь Гамлета кончилась: в последней сцене последнего акта Гамлет уже не живет, хотя он уже живой. Он рассказывает о своей жизни Горацио и через Горацио, он в этом остатке жизни после жизни заботится только о своей **здешней** жизни после смерти, с него начисто слетает мистика, его перестает инфернально мучить проблема мести: о воздаянии Клавдию он рассуждает с Горацио уже в чисто юридическом, мирском ключе 5. 2. 66—73:

Не вызов ли, скажи, все это мне? —
Убил он короля, мать развратил,
Встал на пути моей судьбы, надежд,
Теперь крочком и жизнь мою цепляет.
За подлость всю — не справедлива ль мысль
С ним расплатиться этою рукой?
Не буду ли я проклят, если язве
Позволю зло нести в природу нашу?

Does it not<,> think<'st> thee, stand me now upon{?}
He that hath kill'd my king, and whored my mother,
Popp'd in between the election and my hopes,
Thrown out his angle for my proper life,
And with such cozenage,(;) is 't not perfect conscience?(.)
<To quit him with this arm? and is 't not to be damn'd
To let this canker of our nature come
In further evil.

Накануне предчувствуемой им смерти Гамлет предается ироническим язычковым играм с Озриком, над которым смеется добродушно с Горацио, рассуждает о значении слов, вспомнив, что он бывший студент; с интересом анализирует условия пари Клавдия, демонстрируя полную готовность ко всему, открытость всему; забыв обо всем, отвергая предчувствия оттуда, он просто живет остатками настоящего.

Гамлет прощает Лаэрта, прощает мать, он без всякой злобы или задней мысли играет с Лаэртом на рапирах, судьба, которую он так ненавидел, уже сыграла на нем, теперь датский принц сам честно играет остатки жизни, он больше не убийца, он сохраняет найденное лицо и только в ответ на скрытый, нанесенный чужими руками удар Клавдия наносит свой удар («Сталь тоже с ядом!. . Так за дело, яд!» — 5. 2. 339).

И непосредственно перед смертью Гамлета волнуют дела этого, **здешнего** мира, больше всего его волнует своя посмертная слава, свое честное имя, его волнует, кто будет править Данией, и совершенно не волнует, что будет **там**. Его волнуют слова, которые он успеет или не успеет сказать, а вовсе не «остальное — безмолвие» (5. 2. 375). **Там** слов не будет — единственное, что теперь твердо знает Гамлет, если сны там и приснятся, то немые, а человек-то — говорящее животное, превращаться в немую тварь ему нежелательно и, следовательно, выполнять загробные поручения в этом мире — миссия сомнительная.

Гамлет, перед смертью найдя себя, возвращается в свое скептическое состояние, в котором он бодро пребывал, когда любил Офелию (2. 2. 117—120):

Усомнись, что звезды — пламя,
И что солнце сходит вниз,
Усомнись, не лжет ли правда,
Что люблю — не усомнись. 120

Doubt thou<,> the stars are fire,
Doubt that the sun doth move,(.)
Doubt truth to be a liar,
But never doubt<,> I love.

⁷⁴ См.: Диалог Гамлета с совестью // Марина Цветаева. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 344. Но Цветаева и права, потому что воспринимала Гамлета в нашей переводческой традиции — там он таковой и есть.

Не поняв основных, стартовых, взводящих курок трагедии реплик (who's there? и stand and unfold yourself), все переводчики (кроме Полевого, которого в точности никогда не подозревали) вместо дословного и ключевого *сомневайся*, дружно написали *Не верь..., верь*, подменяя ключевую категорию скептицизма сомнение светской проблемой веры-доверия, и стилистически и семантически легковесной.

Итак, начиная с середины третьего акта вопрос **кто там** постепенно уступает место ответу «Встань и открой себя» — вместо того, чтобы думать о том, **кто там**, подумай о тех, **кто здесь**. В конце *Гамлета* вопрос «Кто там?» решительно потерял свою актуальность, потому что оказалось, во-первых, там не кто, а что, и во-вторых, там не дальнейшее, а остальное, не продолжение, а молчаливый остаток. Там нам снится только покой и ничего кроме покоя. Все беспокоество, связанное с ответом на вопрос *кто там*, остается здесь, жизнь Гамлета остается с теми, кто здесь: «Вперед, бойцы, дать залп!»

Чтобы открыть себя, Гамлет борется одновременно с мифом и жанром, с мифом, из которого была написана его история; и жанром трагедии, в котором он только и мог существовать на сцене. Но здесь мы уже переходим в область исторической поэтики. К этой области ближе глава моей книги, посвященная воспроизведению хоровых функций в *Гамлете*⁷⁵. Заметим только, что стартовые, закручивающие пружину трагедии вопросы оглашаются не обычными действующими лицами. Бернардо и Франциско — единицы хора трагедии. Их диалог — не диалог частных лиц, выясняющих между собой отношения (как это кажется со стороны), а хоровые вопросы к герою.

Впрочем, **открыть себя** — это не только обращение хора к герою. Это задача, возникающая перед современным героем вообще (в противовес средневековым взглядам, обращенным прежде всего к тому, кто там), и даже в целом перед современным человеком (in statu nascendi), вынашиваемым, как известно, именно Ренессансом. Современный человек был выношен той эпохой, но задача, поставленная Шекспиром, не может быть решена человечеством в целом, а постоянно требует от каждого отдельного человека нового ответственного решения.

⁷⁵ См. *И. В. Пеишков*. Автор «Гамлета» оставил нам свою подпись. М., 2010. гл. 4.