



ПРИЛОЖЕНИЕ



ТРАГЕДИЯ О ГАМLETTE, ПРИНЦЕ ДАТСКОМ, У. ШЕКСПИРА

Слова, слова, слова...
«Гамлет», II, 2

...Дальнейшее — молчанье.
«Гамлет», V, 2

*Тот, кто хочет разгадать символ,
делает это на свой страх.*
Оскар Уайльд

О трагедии «Гамлет» написано столько книг, о ней существует на всех почти языках такая обширная литература, ей посвящено столько критических разборов, столько философских, научных (психологических, исторических, юридических, психиатрических и пр.) трудов, что Шекспирова трагедия положительно тонет в безбрежном море толкований, окружающем ее. Вот почему всякое новое сочинение на эту тему по необходимости нуждается в предварительных объяснениях, выясняющих как намеченные задачи, так и самый предмет исследования.

Художественное произведение (как и вообще всякое явление) можно изучать с совершенно различных сторон; оно допускает бесчисленное и неограниченное множество толкований, множество разных подходов, в неисчерпаемом богатстве которых — залог его неулыдаемого значения. Поэтому бесплодными кажутся нам споры, которые ведутся различными направлениями и школами в критике. Критика историческая, общественная, философская, эстетическая и пр. не исключают вовсе друг друга, так как они подходят к предмету исследования с разных сторон, они изучают в одном и том же разное. И поэтому весь вопрос не в том, какая из этих школ ближе к истине и должна поэтому безраздельно владеть критикой, а в том, как этим школам размежеваться, отграничить свои области, в которых — каждая в своей — имеет свое оправдание, свой *raison d'être**. «Гамлет» подвергался всевозможным толкованиям, в том числе психиатрическим и юридическим. И конечно, в совершенно различных, часто даже непересекающихся плоскостях находятся исследования, изучающие отношение автора к данному произведению, его хронологическую датировку, его философский смысл, его драматические достоинства. Разумеется,

* Смысл существования (фр.). (Прим. ред.)



для того чтобы сказать что-либо свое, новое слово в области «научной», философской или исторической критики этой трагедии, нужно обладать большой эрудицией, знанием всего до сих пор на этот счет написанного и сказанного. Здесь на пути к новому исследованию лежат тяжеловесные тома ученых трудов, как и на пути ко всякому научному произведению. Но есть область художественной критики — область, находящаяся только в косвенной зависимости от всего этого, — область непосредственного, ненаучного творчества, область субъективной критики, к которой и относятся все дальнейшие строки.

Эта критика питается не научным знанием, не философской мыслью, но непосредственным художественным впечатлением. Это — критика откровенно субъективная, ни на что не претендующая, критика читательская. Такая критика имеет свои особенные цели, свои законы, к сожалению, еще недостаточно усвоенные, вследствие чего она часто подвергается незаслуженным нападкам. Ввиду того что дальнейшие строки относятся именно к этому последнему роду критики, мы считаем нужным несколько подробнее остановиться на ее своеобразных условиях. Это кажется нам тем более важным, что обилие и разнообразие наслоений критических разборов великой трагедии создают настоятельную необходимость «размежеваться», чтобы ясно наметить путь понимания нашему истолкованию Шекспировой пьесы.

Прежде всего критика субъективная, критика читательская — критика откровенно «дилетантская». Отсюда вытекают все три ее главнейшие и существеннейшие особенности, отличающие ее от всякой другой: ее отношение к автору произведения, к другим критическим толкованиям того же произведения и, наконец, к самому предмету исследования. Скажем обо всех этих трех особенностях по возможности кратко.

Прежде всего такая критика не связана личностью автора рассматриваемого произведения. Для такой критики «решительно все равно, как звали творца «Гамлета» — Шекспир или Бэкон¹⁶⁸: это в «Гамлете» ничего не меняет» (см.: Ю. Айхенвальд, 1908; Ф. Сологуб, 1915). Художественное произведение, раз созданное, отрывается от своего создателя; оно не существует без читателя; оно есть только возможность, которую осуществляет читатель. В неисчерпаемом разнообразии символического, т. е. всякого истинно художественного, произведения лежит источник множества его пониманий и толкований. И понимание его автором есть не больше, как одно из этого множества возможных, несколько не обязывающее. «Обыкновенно, — говорит Айхенвальд, — писатель является не лучшим своим читателем. Он не всегда умеет правильно переводить себя с языка поэзии на язык прозы. Комментарий к собственному художественному тексту часто бывает у него мелок и непроницателен.



Вообще, он может совершенно не знать всей глубины своих творений, не понимать, что он создал. Его иррациональное значительнее и больше его рациональности. Его критику дают его страницы порою такие откровения, о которых сам он не помышлял» (1908, с. 8). Вот почему критик вовсе и не справляется с тем, мог ли автор по своему историческому, общественному положению и как определенная личность (вообще, если можно так выразиться, биографически) иметь те взгляды, которые приписывает ему критик. Он не справляется, соответствует ли созданное им толкование произведения биографии творца его и общему духу всех его произведений. Все это сковывает ту критику, которая полагает, говоря словами А. Горнфельда, «что смысл каждого художественного произведения сосредоточен в его идее. В ней его содержание, в ней его оправдание. Она составляет его сущность, единую сущность, разумеется, ибо ведь ничто не может иметь двух сущностей. Эту единую идею искали и находили; в этом искании полагалась задача критиков и читателей. Истолковать произведение, понять его, — значило отыскать его идею... Когда говорят: «Что выражает это произведение, что хотел им сказать автор?», то явно предполагают, что, во-первых, может быть дана формула, логически, рационально выражающая собою основную мысль художественного произведения, и, во-вторых, что эта формула лучше, чем кому-нибудь, известна самому автору... Можно ли спорить о едином смысле художественного произведения, о его единой идее?» (см.: А. Горнфельд, 1912).

Отрицательный ответ на это будет, конечно, всем известным трюизмом. Всякое художественное произведение символично, и бесконечно разнообразие его пониманий. Единой идеи нет, всепроникающая и объединяющая формула дана быть не может. «На басне, как на элементарнейшем примере, — говорит А. Горнфельд, — Пестель показал, как могут быть разнообразны и равноправны толкования и применения художественного произведения. Если басня принадлежит к художественным созданиям, то, во всяком случае, нравучение ее автора для нас не обязательно. Это один из возможных выводов, не больше» (там же).

Позволю себе в скобках привести «для наглядности» пример. Всем известна прекрасная басня Хемницера «Метафизик» и ее неглубокая мораль. Оказывается, что басня вовсе не высмеивает мечтателей, как это сказал бы школьный учебник и как это делает автор. Кружок мечтателей, собравшихся у Фауста (в «Русских ночах» В. Ф. Одоевского), думает иначе. Толкование Ростислава и глубже и интереснее, чем авторское: «Хемницер, несмотря на свой талант, был в этой басне рабским отголоском накальной философии своего времени... В этой басне лицо, заслуживающее уважения, есть именно Метафизик, который не видал ямы под своими



ногами и, сидя в ней по горло, забывая о себе, спрашивает о снаряде для спасения погибающих и о том, что такое время» (В. Ф. Оловевский, 1913, с. 41—42). И не такая же ли судьба постигла другого великого мечтателя — Дон-Кихота, рыцаря печального образа, которого высмеял автор и которым восторгается человечество? Примеры можно было бы увеличить до бесконечности. Сократ: «Ходил я к поэтам и спрашивал у них, что именно они хотели сказать. И чуть ли не все присутствовавшие лучше могли бы объяснить то, что сделано этими поэтами, чем они сами. Не мудростью могут они творить то, что они творят, а какой-то прирожденной способностью и в исступлении, подобно гадалкам и прорицателям» (цит. по: В. В. Вересаев, 1911).

Тёте отрицал стремление вложить единую идею в свои произведения и т. д. Потебня отмечал, что слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать «идею» его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании. Если же художественное произведение не имеет единой идеи, то все идеи, вкладываемые в него, одинаково верны. По мнению Горнфельда, ближайшее и необходимое последствие этой иррациональности художественного произведения — равноправие его различных толкований. Вот почему критик может создавать свое толкование, не озабочиваясь обязательным «опровержением» всех существовавших до него. Выдавая свое понимание за одно из возможных, критик и старается утвердить его как таковое, утвердить его возможность, не претендуя на единственность и исключительность и не занимаясь поэтому критикой критиков.

Таково отношение «читательской» критики к автору и другим истолкователям данного произведения. Остается выяснить самое важное — ее отношение к самому произведению. Всякое литературное произведение не существует без читателя: читатель его воспроизводит, воссоздает, выявляет. «...Писателя создает читатель... Нет писателя без читателя» (Айхенвальд). «Быть Шекспиром и быть читателем Шекспира, это — явления, бесконечно разнящиеся по степени, но вполне однородные по существу», — говорит, истолковывая О. Уайльда, Айхенвальд (1908, с. 223). То же и критик: «...понятия *критик* и *читатель* внутренне синонимичны... Воспринять писателя, это значит до известной степени воспроизвести его... Если читатель сам в душе не художник, он в своем авторе ничего не поймет. Пoesия для поэтов. Слово для глухих немо. К счастью, потенциально — мы все поэты. И только потому возможна литература... Роль критика-читателя состоит по преимуществу в том, чтобы воспринять и воспроизвести чужое творение собственной ду-



шой» (там же, с. 10). И вот, если «каждый новый читатель «Гамлета» есть как бы его новый автор» (Горнфельд), если «у меня мой Гамлет, а не Гамлет Шекспира», если «свой Гамлет у каждого поколения, свой Гамлет у каждого читателя», то нельзя ставить вопрос о верности толкования, о соответствии моего Гамлета Гамлету Шекспира. Маленький актер, маленький критик толкует его в большинстве случаев не неверно, а ничтожно, бедно, скудно содержанием, считал Горнфельд. Из этого основного факта отношения читателя-критика к самому предмету исследования (он воссоздает его; он как бы новый его автор; он подходит к нему не извне, а изнутри; он всегда в его зачарованном кругу, в его сфере) вытекают две существеннейшие оговорки к двум положениям, установленным выше (отношение к автору и другим истолкователям данного произведения).

Если, с одной стороны, критик не связан ничем в сфере исследуемого произведения — ни взглядами автора, ни мнениями других критиков, то, с другой стороны, он всецело связан этим самым произведением; если его субъективное мнение (впечатление) не связано ничем объективно, то оно само его связывает. Все время он должен находиться только в сфере этого творения, не покидая ее ни на минуту, а отсюда следует: во-первых, его толкование должно быть подлинно толкованием данного произведения, а не чем-либо сочиненным по его поводу — в этом смысле его связывает автор, но не «биографически», а лишь постольку, поскольку он отразился в пределах этого творения, или, лучше сказать, его связывает авторский текст произведения; во-вторых, его мнение должно быть выдержано до конца и не составлено из отрывков и компиляции чужих суждений, — объективно признавая свободу и равноправие всех толкований, субъективно критик должен иметь в виду только свое как единственно (для него) истинное. А. Горнфельд так формулирует это: «Истинный художник не нуждается в таких читателях; он их боится... Насколько дорог ему читатель мыслящий, настолько вреден читатель сочиняющий. (Замечу в скобках от себя: и не в «Гамлете» ли содержатся указания актерам против «отсебятины»?)... В свободе понимания истины, воплощенной в искусстве, как в религиозной свободе: как бы я ни был терпим, как бы я ни уважал религиозное разномыслие, раз я религиозен, я не могу не думать, что истина воплощена наиболее полным образом в моей религии. И как бы я ни понимал, что возможны разные точки зрения на художественное произведение, я всегда буду считать, что моя точка зрения единственно правильная... Без известного фанатизма невозможно найти, защищать, воплощать истину... Отойдя на известное расстояние, мы можем чисто теоретически, я бы сказал рассудочно, признавать, что нет Гамлета Шекспира, что есть Гамлет мой, твой, Гамлет Берне, Гервинуса¹⁶⁹, Барная¹⁷⁰, Росси¹⁷¹,



Мунэ-Сюлли и что все они равноправны; один нам ближе, другой дальше, но более или менее они все верны. Но это точка зрения чисто рациональная: в подъеме творчества она губительна. Критик или артист, создающий своего Гамлета, должен быть фанатиком. *Мой* Гамлет есть абсолютная истина — другого нет и не может быть: только в таком настроении можно создать что-нибудь действительно свое» (1906, с. 24). Только совершенно безрелигиозный человек может быть абсолютно веротерпим; для человека религиозного, верующего веротерпимость обязательна только извне, изнутри она губительна для него. То же и с критиком: имеющий сказать что-либо свое, новое слово, создающий своего Гамлета может быть «веротерпим» только объективно, в предисловии, но не на страницах своей работы. Нам остается еще сказать о двух следствиях нашей точки зрения на задачи критика-читателя, хотя предисловие к читательским заметкам и без того разрослось, вопреки всяким расчетам, непомерно.

Прежде всего такая критика исходит из молчаливой предпосылки абсолютной ценности разбираемого произведения. Такая критика не имеет дела с нехудожественными творениями: разоблачать их нехудожественность — это «критика наизнанку», «критика наоборот», критика-публицистика. Таким образом, эта критика, рассматривающая творение писателя через свою душу, не делает сравнительных оценок; для нее творение писателя существует вне времени и пространства, она берет только его «реакцию на вечность» (Айхенвальд). Во всей огромной шкале оценок «Гамлета» — от Гёте до Толстого и Ницше: «Признать Гамлета за вершину человеческого духа — это я назову скромным суждением и о духе и о вершинах. Прежде всего это неудавшееся произведение: автор его признался бы мне в этом со смехом, если бы я ему сказал об этом в лицо» (Ф. Ницше, 1899, с. 76), от признания его *первым* художественным творением до отрицания всякой его художественной ценности — она становится на почву высшей, абсолютной оценки и повторяет вместе с Гёте и с его Вильгельмом Meisterом (отнюдь не разделяя вовсе его понимания, но совпадая с ним в оценке): «Я очень далек от всякого порицания плана этой пьесы; я, скорее, склонен думать, что не было никогда создано произведения выше этого; да, действительно, не бывало создано» (цит. по: К. Фишер, 1905, с. 39). Других оценок такая критика не делает и не знает. «La haute critique a son point de depart dans»*.

Из всего сказанного выше с достаточной ясностью следует, что «читательская» критика вовсе не полагает свою задачу в *истолковании* произведения. Истолковать — значит исчерпать, дальше читать незачем. Признавая иррациональный характер художествен-

* «Восторг — вот с чего начинается высокая критика» (фр.) (Прим. ред.).



ного произведения, критик вовсе не хочет разъяснять его. «...Высшая критика, — говорит О. Уайльд, — видит в искусстве не выражение мыслей, а выражение впечатлений... Критик может быть толкователем, если ему это угодно. Он может перейти от синтетического впечатления к анализу или толкованию... Но разъяснять произведение искусства — в этом не всегда предназначение критика. Напротив, он вправе усилить их таинственность, окутать и творца и его творения туманом чудесного, столь дорогого и богам и молящимся» (1912, с. 237). Критик вправе сказать словами Ап. Григорьева¹⁷²: «Темна моя теория, читатели, не правда ли? Что же делать? Она соответствует предмету» (1915, с. 87). Если прав Гёте, говоря, что «чем недоступнее рассудку произведение, тем оно выше» (цит. по: А. Горнфельд, 1912), то разъяснять его — делать его доступнее рассудку — значить унижать его. О. Уайльд говорит: «Есть два способа не любить искусство. Один — это просто его не любить. Другой — любить его рационалистически» (1912, с. 255). «...Основная задача эстетического критика заключается в передаче своих собственных впечатлений» (там же, с. 193).

Исходя из этого, можно разбить такую критику на два рода: первый — это критик как художник, критик-творец, который сам воссоздает художественные творения. Другой род критики — критик-читатель, которому приходится быть молча поэтом («Блажен, кто молча был поэт»). Его заметки чисто читательские, не обладающие значением самостоятельного творения. Критик больше, чем кто-нибудь, ощущает в процессе своей работы «муки слова», хотя никто, кажется, из критиков никогда на это не жаловался, считая, что долг критика — уметь ясно сказать все, истолковать, дополнить, разъяснить не высказанное или не досказанное автором. Ибо если даже «мысль изреченная — есть ложь» (Тютчев), если даже мысль... тускнеет, проходя через выражение, как говорится в «Русских ночах» В. Ф. Одоевского (прекрасной книге, всецело построенной на этом), то тем более никакие слова не могут передать того «потрясенного ощущения», которое одно есть истинное понимание художественного произведения, как это говорил Тик (см.: Н. И. Стороженко, 1902).

Совершенно правильно Джемс относит это «потрясенное ощущение» к области переживаний мистических, основная черта которых, по его мнению, неизречимость. «Многие из нас, — говорит он, — вероятно, помнят, какое потрясающее впечатление производили на нас в молодости некоторые места в литературных произведениях: они казались нам какими-то загадочными вратами, через которые входила в наше сердце, охватывая его трепетом, тайна жизни и вся скорбь ее... Все значение лирической поэзии и музыки сводится к раскрытию этих неясных далей жизни за пределами нашего личного существования — волнующих, манищих и вечно



неуловимых. Сообразно с тем, обладаем мы этим чутьем к мистическому или утратили его, для нас существуют или не существуют вечные откровения искусства» (1910, с. 371). Все это в такой же мере справедливо в применении не только к музыке и лирической поэзии, но и к трагедии. Если трагедия, по Шопенгауэру, есть высший род творчества: «Вершиной поэзии... должно считать трагедию» (1898, с. 261), то можно говорить и о специфическом чувстве трагического, о мистической способности восприятия трагедии. Недаром Ницше говорит о специальном трагическом познании: когда наука доходит до своих границ, когда «логика у этих границ свертывается в кольцо и в конце концов впивается в свой собственный хвост, — тогда прорывается новая форма познания — *трагическое познание*, которое, чтобы быть хотя бы только выносимым, нуждается в защите и целебном средстве искусства» (1900, с. 170).

Вот это особое «трагическое сознание», к которому апеллирует проф. Зелинский в предисловии к переводу Софокла¹⁷³, необходимо для восприятия трагедии. Недаром Ап. Григорьев говорит о «трагизме» как о «некотором откровении, как подтверждении вашей внутренней веры; о «трагической душе». «Бог ее знает, что она такое... Может быть, именно то, что вы называете веянием... Именно какое-то веяние, какое-то бурное дыхание...» (Ап. Григорьев, 1915, с. 37). Неуловимость и невыразимость этого трагического веяния, которое и есть истинное восприятие трагедии, неразрешимы для критика. Это и есть, по мнению Вяч. Иванова, истинный признак символического творения: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своем значении, когда он изрекает на своем сокровенном (иератическом и магическом) языке намек и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда тьмен в последней глубине... Он органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада — и тем отличается от сложного и разложимого состава аллегории, притчи или сравнения... Символы несказанны и неизъяснимы, и мы беспомощны перед их целостным тайным смыслом» (1916, с. 62).

Джемс говорит о чутье к мистическому, Ницше — о трагическом познании. Всему этому должны соответствовать и иное выражение, иная передача, иной язык. Мистическое невыразимо, трагическое не передаваемо словами. «Неизъяснимы наслажденья» — эти пушкинские слова как нельзя лучше передают эстетическое удовольствие, доставляемое творением искусства. Критик-творец, критик-художник преодолевает «муки слова», муки неизглаголанности переживаний, как и другие муки творчества; создает великое иносказанием, своеобразным употреблением слов, их символизацией; преодолевает несказанность, неизреченность своего внутреннего слова, как и поэт, в подъеме творчества. Критик-чи-



татель всегда остается без слов для передачи неуловимого, «неизъяснимого наслаждения». Он всегда повторит вслед за Сюлли-Прюдомом¹⁷⁴: «Я передал вам свое стихотворение — и оно стало чуждо моему сердцу: лучшее осталось во мне — моих истинных стихов не будет читать никогда» (цит. по: А. Горнфельд, 1906). Такой критик никогда не творит — он говорит.

В «Русских ночах» так говорится об этом: «Вы хотите, чтобы вас научили истине? Знаете ли великую тайну: истина не передается! Исследуйте прежде, что такое значит *говорить*? Я, по крайней мере, убежден, что говорить есть не иное что, как возбуждать в слушателе его собственное внутреннее слово» (В. Ф. Одоевский, 1913, с. 43). Возбудить это «внутреннее слово» критик-художник может непосредственно своим творением; критик-читатель этой способностью не обладает — между его впечатлением и «внутренним словом» его читателя стоит слово внешнее, которым он не владеет. Поэтому его заметки не существуют как самостоятельное творение без предмета исследования. Они как бы ноты, по которым надо прочитать самое произведение, но которые вне чтения, без него, не существуют.

Все эти якобы отвлеченные и теоретические рассуждения о критике приведены нами в их хаотическом нагромождении вовсе не для изложения нашего profession de foi* — для этого они и недостаточны, да это было бы и совершенно излишне. Они оказались нам нужными именно как отдельные предпосылки теоретического свойства (а отнюдь не систематическое изложение взглядов) именно к нижеследующим строкам и именно о «Гамлете». Этим объясняется их отрывочность и, может быть, внешняя и видимая невыдержанность, но этим же, думается нам, хоть отчасти извиняется их появление на свет, так как их цель — избавить читателя от неизмеримо более громоздкого научно-философского и исторического материала, которым обычно приходится заполнять *первые тома* исследований о «Гамлете».

Теперь нам остается, переходя от общих положений к частным условиям этой работы, подчеркнуть особенно значительное влияние некоторых установленных выше положений на ход нашей работы и сказать два слова о ее технических приемах.

Основные допущения читательской критики, ее априорные постулаты, о которых говорено выше, создают совершенно новые условия работы над исследованием о «Гамлете». Дилетантизм такой критики позволяет оставить в стороне всю научно-историческую проблему «Гамлета» (вопрос о времени появления, источниках, авторе, влияниях и т. д. этой пьесы), всю биографическую проблему его творца (шекспиро-бэконовский вопрос и т. д.), наконец, всю

* Исповедание веры (фр.) (Прим. ред.).



огромную даже чисто критическую литературу о нем. Только одно знание требуется от такого критика — знание текста своей трагедии. Таким образом, создается совершенно иная обстановка исследования: оно замыкается всецело и исключительно в круг определенной данной трагедии и — даже больше — определенной ее интерпретации. В проекции на технику работы это означает: в данном исследовании нет извне поставленных вопросов, которые бы оно должно было решить. Нельзя, однако, не отметить, что в данном частном случае проблема Гамлета ставится в плоскости, обратной (т. е., следовательно, этим, этой противоположностью своей связанной) той, в которой до сих пор решалась эта проблема. Читатель заметит, что вопрос о безволии Гамлета и нами ставится, только с другой, так сказать, стороны. К этому нельзя не прибавить, что «Гамлет» принадлежит к числу немногих пьес, в которых самая фабула, ход действия, связь сцен требуют объяснения, и поскольку всякое новое толкование дает новое объяснение самой фабулы, поскольку оно соприкасается с другими критическими истолкованиями.

Все критики так или иначе рационализировали Гамлета, т. е. старались найти *понятную* связь событий, хода действия, свести фабулу и образ Гамлета на ряд понятных и известных представлений — психологических, историко-литературных, биографических, этических, исторических и т. д., — объясняли Гамлета. Здесь впервые критическое истолкование *исходит*, кладет в свою основу, берет отправной точкой необъяснимость связи событий и самого образа Гамлета. И другие критики признавали «темноту» трагедии, но они старались ее преодолеть. Там было «несмотря» и «все же», здесь все поставлено во главу угла. Таинственность и непонятность не покрывала, обволакивающие снаружи туманом трагедию, которую надо разглядеть только *через* них или отбросив (преодолев) их, как во всей гамлетовской критике, но самая сердцевина, внутренний центр трагедии. Не *просное* (понятное) облечено в темноту, но *тайна* обставлена персонажами, диалогами, действиями, событиями — в отдельности почти понятными, но в такой непонятной *расстановке*, в такой связи, какой потребовала тайна.

Собственно, настоящий краткий этюд есть опыт истолкования трагедии как мифа, опыт в шекспировской критике первый. В античной трагедии, в Библии фабула не измышляется, она не есть *примерное*, возможное, побочное, или простая движущаяся характеристика действующих лиц. Она есть *миф*, мистическая реальность. Ей принадлежит эстетический *plus**, из нее (второстепенно) выводятся образы, характеры, идеи и т. д. В них символ не аллегоризм, а реальность (Вяч. Иванов). В европейской литературе — не то. В частности, «характеры» шекспировской трагедии в

* Первоначальная данность (лат.) (Прим. ред.).



шенно особый мир. «Из тех драм британского поэта, — говорит Л. Берне, — которые относятся не к истории и не к преданиям Англии, «Гамлет» — единственная, происходящая на северной почве, под северным небом... «Гамлет» — это колония шекспировского духа, лежащая в другом поясе, обладающая другой природой и управляемая совсем другими законами, чем метрополия» (1899а, с. 403). Вот эти совсем другие законы и надо вскрыть критику. Однако вскрыть их, показать их действие вовсе не значит перевести их на язык логических понятий, изъяснить их; надо дать только почувствовать их действие, их чудодейственное влияние на ход событий в драме.

Перефразируя слова Рихарда Вагнера, сказанные им о музыке, но равно приложимые ко всем видам искусства, можно сказать: трагедия (и «Гамлет», в частности) — сама идея мира, так что тот, кто мог бы вполне выразить *трагедию* (музыку) в понятиях, тот дал бы вместе с тем и философию, объясняющую мир. Но выразить трагедию в понятиях, как и музыку, — значит убить ее. Надо принять эту «идею мира», выраженную именно в трагедии (или музыке). Это и есть задача настоящего понимания искусства. Но здесь мы опять натываемся на поставленный выше вопрос о невыразимости, неизреченности художественного впечатления. Ввиду того что жалоба подобного рода из уст критика слышится чуть ли не впервые, мы полагаем не лишним остановиться в заключение этих строк именно на этом. Здесь надо различать, если можно так сказать, «две невыразимости» — две стороны одного и того же вопроса. Первая — это невыразимость самой идеи «Гамлета», ее неуловимость для слова. Идея трагедии, законы, действующие в ней (и следовательно, идея мира и законы мира в истолковании искусства), вечно останутся тайной, неодолимо влекущей, но безнадежно закрытой навеки для человеческого сознания. Возможно, в трагедии не ее постижение (раскрытие), а опущение. Сама же трагедия навсегда останется под знаком вопроса, проблемы. «Такая пьеса, как «Гамлет», — признается Гёте, — чтобы там ни говорили, все-таки тяготит душу, как мрачная проблема» (Goethe's Werke, 1904, S. 181).

«Это загадочное произведение похоже на иррациональные уравнения: в них от неизвестных величин постоянно остается дробь, которую нельзя разрешить никаким образом» (Schlegel A. W., 1817, S. 146). На темноте пьесы останавливаются почти все: и Брандес, и Тен-Бринк, и Фишер, и Берне и пр. Толстой, Вольтер, Рюмелин и другие «отрицатели» трагедии прямо говорят о том же, но оценивают это иначе: они называют это непонятностью, бессмысленностью и путаницей в пьесе. Мы вовсе не думаем приподнять ту завесу, перед которой мы стоим, взирая на Гамлета, говоря образами Гесснера, обнажить лики героев этой «трагедии масок»; не думаем



приподнять тот флер, который, по прекрасному слову Берне, висит над картиной, но который нельзя отбросить, так как он нарисован на самой картине (Л. Берне, 1899, с. 404).

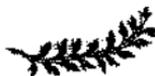
Здесь — «невыразимость» первая. Вторая — это невыразимость собственного впечатления, может быть, просто неумение писать. В то время как невыразимость первая вполне законна и необходима, вторая составляет подлинно «муки слова», происходящие из того, что и здесь разверзается «бездна, разделяющая мысль от выражения» (В. Ф. Одоевский, «Русские ночи»). В прекрасном рассказе Аполлона Григорьева «Великий трагик» автор повествует о своей «несчастной страсти» к гитаре, история которой до некоторой степени и есть история этого труда. Эта «несчастливая страсть» к инструменту («очень нелегко дающемуся, несмотря на все мои труды и усилия, приводившие в глубокое отчаяние всех моих домашних и всех московских друзей и поныне, рано или поздно, но постоянно успевающие привести в некоторое остервенение хозяев различных квартир и отелей, в которых случается мне жить за границей») происходила из глубокой внутренней причины: «Есть безнадежные страсти, и они с годами безнадежно же укореняются. Выщипывать иногда тоны из непослушного инструмента стало для меня такой же необходимостью, как выпить утром стакан чаю... В моей гитарной страсти... виноваты эти полные, могучие и вместе мягкие, унылые, какие-то интимные звуки, которые слышал я... и которые, как идеал, звучат в моих ушах, когда я выламываю свои пальцы. Один из злых приятелей, из лютейших и безжалостнейших врагов моей гитары, — в минуту *спекулятивного* настроения, когда всякое безобразие объясняется высшими принципами, понял это. «Господа», — сказал он, обращаясь к другим приятелям... В это время... я... взявшись за лежавшую на диване гитару, старался выщипать унылые и вместе уносящие тоны венгерки. «Господа, — сказал мой приятель (вероятно, ему пришли в это время в голову разные выводы из столь любимой им психологической системы Бенекс¹⁷⁶), — я понимаю, что он слышит в этих тонах не то, что мы слышим, а совсем другое». Действительно, широкая и хватающая за душу, стонущая, поющая и горько-юмористическая венгерка Ивана Ивановича раздавалась в это время в моих ушах... Замечание психолога все-таки было справедливо — и я до сих пор, без надежды когда-либо услышать вновь в действительности могучий тон Ивана Ивановича, слышу его «душевым ухом». Почему же не быть и душевному уху, когда Гамлет видит отца в «очах души своей» (1915, с. 93—94).

Критик охотно сравнивает себя с героем только что приведенного рассказа, и влечения, побудившие его взяться за критический этюд, — с «безнадежной страстью» к недающемуся инструменту. «Выщипывать» тоны на внутреннем, недающемся инструменте,



слыша «ухом душевным» могучую и унылую мелодию, — таков удел критика. Это, действительно, как нельзя больше и лучше передает образно процесс «выщипывания» нот. Этот этюд и был вначале задуман в форме описания игры воображаемого, вымышленного, фиктивного артиста или артистов (фантазия, видение или лучше — сон о «Гамлете» на сцене, ведь процесс восприятия художественного произведения можно сравнить со сновидением). Такая форма этюда, казалось нам, должна яснее показать, что мы слышим внутри, что звучит в нашей душе (Белинский о Мочалове). К сожалению, нам не случалось видеть в действительности артиста, который воплотил бы всего нашего «Гамлета» (да вряд ли и приведется когда-либо: сыграть Гамлета представляется нам невозможным); пришлось бы соединить отдельные черты игры виденных артистов или видеть в «очах души» воображаемого. Ибо как Гамлета нельзя передать словами, так же точно нельзя его и воплотить в зрительных и слуховых образах. По словам Гончарова, Гамлет не типичная роль, ее никто не сыграет, и не было никогда актера, который бы сыграл ее. Можно сыграть Лира, Отелло и многие другие шекспировские роли. Не то в Гамлете. Гамлета сыграть нельзя... Он должен в ней истомиться, как Вечный Жид. Не выдержал бы человек, никакой актер... Невозможно!

С другой стороны, критик поставлен в несравненно лучшие условия, чем, например, лирический поэт. Критик располагает средством дать почувствовать то же самое, что чувствует он, заразить своим настроением, «возбудить внутреннее слово» читателя, показать, что он слышит «душевым ухом». Иначе задача критика-читателя была бы неразрешима в себе, и критику, действительно, оставалось бы быть «поэтом молча», «про себя гайть души высокие создания». К счастью, это не так. «Голос», который *«шепчет, как во сне»* неизреченные глаголы, не в душе критика (как лирического поэта) и потому не выразим: этот голос — сама трагедия, ее *«слова, слова, слова»*. И вот, если эти читательские заметки (эти «выщипанные» из души тоны) не имеют самостоятельного значения, если они не выражают того, что слышит «душевное ухо», если они не существуют самостоятельно, помимо трагедии, их вызвавшей, как звук вызывает отзвук, — все же это еще не делает неразрешимой задачу читательской критики. Имеющие уши да слышат — имеющий «душевное ухо» читатель сам может слышать *слова трагедии*, ее «неизреченные глаголы», только с интонациями критика. Они не существуют без самого чтения, без слов трагедии. Эти читательские заметки, эти *«выщипанные»* тоны — суть как бы *внутренние интонации* при чтении Гамлета, которые без самого чтения не существуют. И может быть, обратившись к чтению трагедии, к ее целостному художественному восприятию, читатель услышит в ее звуках то же, что слышали мы. *Только так* можно



передать переживание критика; его задача — направить это восприятие определенным образом, дать ему соответствующее направление. Остальное — задача читателя: пережить *в этом направлении, в этих тонах* (интонациях) трагедию. Так что *этот этюд — только направление переживания, его тон*, только контуры тени, отбрасываемой трагедией. И если читатель путем художественного переживания (сновидения) воспримет эту трагедию именно в этом направлении, в этих тонах, задача настоящего этюда будет осуществлена, и неизреченность мысли критика сольется и потонет в безбрежном и высоком молчании, окружающем слова трагедии и заключающем ее тайну. (Неизреченность и молчание — эти две «невыразимости», о которых мы говорили выше, — сольются; это совсем не одно и то же: неизреченность — недостаток, ущерб, умаление смысла, убыль духа, его неполнота, недоговоренность, то, что надо преодолеть; молчание — избыток, полнота, завершенность смысла, тайна, то, что надо принять.) Так разрешается задача для критика.

«Да нам-то какво!..» — говорит в рассказе Григорьева после объяснений психолога другой приятель. Вот это «нам-то какво!» читателей и ставит вопрос об объективной ценности этих «выщипанных» тонов, об их *нужности* для восприятия трагедии. Лермонтовский вопрос поэту можно отнести и к критику-читателю: «*Какое дело нам, страдал ты или нет? На что нам знать твои мученья?..*» Ибо и критик рассказывает о своих переживаниях художественного творения, о *своих* «страданиях, мучениях, надеждах, сожалениях», как и поэт-лирик, потому что всякая критика в конце концов, объективная ли, субъективная ли (последняя, конечно, в особенности), есть, по слову Оскара Уайльда, автобиография критика, рассказ о его «видении». Вот почему не *всем* нужны его заметки, не *всем* до них дело. Приведу слова Ницше — для посвящения: «Вам, смелым искателям, испытателям и всем, кто когда-либо с коварными парусами пускался в страшные моря, — вам, опьяненным загадками, вам, знающим веселье полумрака, вам, чья рука привлекается звуками свирели ко всякой обманчивой пучине: — ибо не хотите вы малодушной рукой нащупывать нить: и где вы можете угадать, вы ненавидите *строить выводы* — вам одним расскажу я загадку, которую я видел...» (1899, с. 5).

Оценивать их — дело не наше, и «каково им» — читателям — об этом критик не задумывается. Это вопрос особый, сложный и, главное, интимный — почему взялся критик за перо: объективные ли стремления руководили его решением, или субъективная потребность выяснить самому себе, «несчастливая страсть», непреодолимое влечение, на которое любят обычно ссылаться. Повторит ли критик вместе с Ницше «*Mihi ipsi scripsi*»*, согласится ли с Доде, что

* «Я писал для самого себя» (лат.) (Прим. ред.).



пишет, «в конце концов, для толпы» — из соображений ли практических, или потому, что, как и «смешному человеку» Достоевского, ему «тяжело одному знать истину». Аполлон Григорьев: «Но зачем же сердце просит доверенности, зачем стремится оно жадно разделить каждое святое, прекрасное впечатление» (1915, с. 102). Эти вопросы интимные, неясные, может быть, в достаточной мере самому критику, и потому о них говорить здесь нельзя. Задача этого предисловия — постараться отстоять объективную *возможность* (и только) такого критического этюда; но отнюдь не доказать его объективную нужность. Задача этих строк — оградить от незаслуженных упреков в неоправданных претензиях (которых-то вовсе и нет!), которые градом сыплются на субъективную критику как на критику дилетантскую. Дилетантская критика заслужила самое суровое осуждение (например, Стороженко¹⁷⁷ «Дилетантизм в шекспировской критике»). Правильно, на наш взгляд, формулирует это Лансон: «Вся беда в том, что она (импрессионистская критика) никогда не остается в границах. Пусть человек опишет, что происходит в нем, когда он читает ту или другую книгу, и пусть он ограничится только изображением своей внутренней реакции, не утверждая ничего другого, — его свидетельство будет драгоценно для истории литературы и никогда не будет лишним. Но редко критик может устоять против искушения примешать к своим впечатлениям исторические суждения или выдать свое индивидуальное понимание за подлинную сущность предмета» (цит. по: А. Горнфельд, 1912, с. 19).

Вот почему, не выдавая «свое индивидуальное понимание за подлинную сущность предмета», не примешивая к своим впечатлениям исторических суждений, ограничиваясь передачей своей внутренней реакции на «Гамлета», скромным желанием пить из своего стакана, каков он сам по себе ни есть, не утверждая ничего другого, — одним словом, соблюдая все эти условия, мы думаем, что этот критический этюд о читательских впечатлениях не будет лишним.

P. S. В настоящем предисловии упоминается об особой теме — *чисто литературной*, штрихи которой даны в примечаниях. Она должна служить как бы введением к настоящему этюду и составляет вместе с другой темой, чисто религиозной, о которой упоминается дальше (гл. I), предмет работы далекого будущего. Эта последняя непосредственно примыкает к настоящему этюду и следует сейчас за ним, так что этюд занимает между ними среднее место, а все три, если будут осуществлены когда-либо, составят трилогию, посвященную религиозно-художественной проблеме «Гамлета».



I

Есть в ежедневном замыкающемся кругу времени, в бесконечной цепи светлых и темных часов — один, самый смутный и неопределенный, неуловимая грань ночи и дня. Перед самым рассветом есть час, когда пришло уже утро, но еще ночь. Нет ничего таинственнее и непонятнее, загадочнее и темнее этого странного перехода ночи в день. Пришло утро — но еще ночь: утро как бы погружено в разлитую кругом ночь, как бы плавает в ночи. В этот час, который длится, может быть, всего лишь ничтожнейшую долю секунды, всё — все предметы и лица — имеет как бы два различных существования или одно раздвоенное бытие, ночное и дневное, в утре и в ночи. В этот час время становится зыбким и как бы представляет собой трясиину, грозящую провалом. Ненадежный покров времени как бы расползается по нитям, разлезается. Невыразимость скорбной и необычной таинственности этого часа пугает. Все, как и утро, погружено в ночь, которая выступает и обозначается за каждой полосой полусвета. В этот час, когда все зыбко, неясно и неустойчиво, нет теней в обычном смысле этого слова: темных отражений освещенных предметов, отбрасываемых на землю. Но все представляется как бы тенью, все имеет свою ночную сторону. Это — самый скорбный и мистический час; час провала времени, разодрания его ненадежного покрова; час обнажения ночной бездны, над которой вознесся дневной мир; *час — ночи и дня.*

Такой час переживает душа во время чтения или созерцания трагедии о Гамлете, принце Датском. В такой час бывает погружена душа зрителя или читателя, ибо сама трагедия означена этим часом, сходна с ним: у них одна душа. Самая непонятная и загадочная трагедия, необъяснимая и таинственная в самой сущности своей, которая навеки останется неуловимой. Она может в минуты, когда душа настроена на высокий лирический лад, отпечатлеться неизгладимым образом, оставить по себе неуловимый, но вечно действующий след, раз и навеки ранить сердце с неизведанной дотоле болью очарования. Но этот образ нельзя уложить в слова, это — мука глубинная и интимнейшая рана души, и ее боль — боль неизреченная, неизглаголанная, несказанная.

Поистине, она напоминает предрассветный час. Вся она, хоть и видимая и осязаемая (слышимая), погружена в какую-то ночь; все в ней расплывается, двоятся. Все в ней имеет два смысла — один видимый и простой, другой необычный и глубокий. В ней за каждым словом и положением открывается как бы провал, нащупывается, ощущается такая беспредельная и пугающая, — может быть, последняя? — глубина, которую знает только ночь, когда с бездны сорваны все покровы. Трагедия проходит на такой глубине



человеческих душ, что нельзя отделаться от головокружения при переживании ее бездн.

Необычная, не похожая ни на какую другую трагедию, она лишена самого, казалось бы, необходимого и главного: драматического действия. Бездейственная трагедия. Если принять школьные определения (к сожалению, не одни только школьные) трагедии как изображения борьбы героя — внешней или внутренней, придется «Гамлета» как трагедию без борьбы — той и другой, как трагедию бездейственную из этой категории выбросить. Но подлинно ли в этом заключается трагедия? «Гамлет» коснулся последних глубин трагизма. Трагическое как таковое вытекает из самых основ человеческого бытия, оно заложено в основании нашей жизни, обращено в корни наших дней. Самый факт человеческого бытия — его рождение, его данная ему жизнь, его отдельное существование, оторванность от всего, отъединенность и одиночество во вселенной, заброшенность из мира неведомого в мир ведомый и постоянно отсюда проистекающая его отданность двум мирам — трагичен. Если трагедия вообще является высшей формой художественного творчества, то «Гамлет» — высшая из высших, это — *трагедия трагедий*. Это не простая «восточная» пышность выражения; это имеет вполне определенный смысл: именно *трагедия трагедий*. В ней уловлено то, что в трагедии составляет трагедию; самое начало трагического, самая сущность трагедии, ее идея, ее тон; то, что обычную драму превращает в трагедию; то, что есть общего у всех трагедий; та трагическая бездна и те законы трагического, на которых все они построены.

Эта трагическая бездна, которая ощущается за каждым словом, придает всей пьесе свой смысл. И не потому ли, что она *трагедия трагедий*, нет в ней того, что необходимо должно быть во всякой трагедии (бездейственность)? Каждое положение, каждый ее эпизод есть тема для отдельной трагедии; каждое лицо может стать героем особой трагедии; ее можно расчленить на столько отдельных трагедий, сколько есть в ней отдельных действующих лиц, или даже больше: сколько есть в ней отдельных интриг, ибо некоторые лица могут быть героями нескольких трагедий. Но эти отдельные трагедии не разработаны, а только намечены, даны в намеках; не расчленены, а соединены вместе, причем обернуты друг к другу какой-то общей всем им стороной, так что соединение их дает трагедию трагедий, где условлена их общая сторона.

Трагедия — всякая — в конце концов необъяснима. Тем более трагедия трагедий, где в основу положено *само трагическое*. Каждое зерно этого трагического, разработанное в драму, дает отдельную трагедию, в которой вся драма может быть объяснена бесчисленным количеством способов, но в результате все объяснения, разлагающие драму, дойдут до неразложимого зерна трагического,



которое и обратило простую драму в трагедию. Вот в «Гамлете» этих драм, возвращенных из трагических зерен, несколько (отсюда ее видимая путаница и нестройность, гетерономия), и обращены они все к какому-то центру, к внутреннему фокусу пьесы, все одной трагической своей стороной, т. е. последней, неразложимой, необъяснимой своей стороной. Вот почему все, что здесь происходит, имеет свой определенный смысл, но все это погружено в ночь. Рядом с внешней, реальной драмой развивается другая, углубленная, внутренняя драма, которая протекает в молчании (первая — внешняя — в словах) и для которой внешняя драма служит как бы рамками. За внешним, слышимым диалогом ощущается внутренний, молчаливый. Действие раздваивается, и всюду ощущается чудодейственное влияние таинственных сил. Чувствуется, что то, что происходит на сцене, есть часть только проекции и отражения иных событий, которые происходят за кулисами. Действие происходит в двух мирах одновременно: здесь, во временном, видимом мире, где все движется, как тень, как отражения, и в ином мире, где определяются и направляются здешние дела и события. Трагедия происходит на самой грани, отделяющей тот мир от этого, ее действие придвинуто к самой грани здешнего существования, к пределу его («кладбищность» пьесы — смерть, убийство, самоубийство, «могильность»); она разыгрывается на пороге двух миров, и действие ее не только придвинуто к краю здешнего мира, но часто переступает *на ту сторону* его (потустороннее, загробное в пьесе). И эта грань двух миров заложена на такой глубине действия трагедии и душ ее героев, что сливается с той трагической бездной, которая и есть последняя глубина «Гамлета».

Вся трагедия движется в какой-то иной реальности — вневременной, внепространственной; покров времени порван в ней; боль раны обнажена; и вся она — точно завеса, точно покров тонкий и трепещущий, сотканный из боли и страсти, тоски и страдания, — наброшенный на последнюю тайну. Отсюда та таинственность (или непонятность, путаница событий — что то же), которой окутано каждое слово и движение, которая заставляет по-иному звучать простые речи и которая придает такое неотразимое очарование всей пьесе. В ней чувствуются таинственные и невидимые лучи иных миров — невидимые нити, протянутся *оттуда*, связывающие, сковывающие и *привязывающие* каждый поступок, каждую мысль. *Темные лучи, потусторонние нити* заполняют всю пьесу, освещают ее мистическим светом, идущим из неведомого источника. И вся трагедия означена черным цветом. Что такое чистый черный цвет? Это *предел, грань* цвета, *смесь всех цветов и отсутствие* цвета, переход его за грань, провал в потустороннее. Черный цвет, который есть земное выражение отсутствия цвета, перехода *всех цветов* в их слиянии за грань, дыра в потустороннее, символизирует эту



пьесе, где слияние всех цветов человеческой жизни дает отсутствие земного цвета, его отрицание (трагедия), переходит за грань жизни и, обращаясь в потустороннее, остается на земле черным. Трагедия построена на самой тайне, бездне ночи. Это как бы внешняя трагедия, за которой скрывается трагедия внутренняя, как бы трагедия масок, за которой нащупывается трагедия душ.

События нарастают и совершаются по законам, которые *не здесь* — на сцене, а там — за кулисами, их логика там, они приходят оттуда. Здесь они непонятны, здесь они не имеют корней, причин событий. Корни их и причины заложены не здесь — ни в характерах героев, ни в логике необходимости хода событий.

«Черт возьми, тут есть что-то сверхъестественное, если бы только философия могла до этого докопаться», — говорит Гамлет. И всякий читатель, как Горацио, скажет о пьесе: «*О день и ночь! Вот это чудеса!*»* <...> И на этом построена вся пьеса. Горацио, который сам не действует, но созерцает всю эту трагедию, который стоит не в ней, но вне ее, так говорит обо всех этих событиях прибывшему к развязке Фортинбрасу: «Какого? Печали небывалой? Это здесь» (V, 2). Это — несчастья (трагедия) и чудеса. И дальше:

Я всенародно расскажу про все
Случившееся. Расскажу о страшных,
Кровавых и безжалостных делах...

И все впечатление от трагедии можно передать этим певуче-диким и безумно-иступленным выкриком Гамлета: «О, wonderful!»

Гамлет, уже умудренный смертью, который уже ей отдан (он уже убит), завещает Горацио жить: «... поведай про жизнь мою» — и затем, завещая передать Фортинбрасу его повесть, говорит:

Скажи ему, как произошло
И что к чему. Дальнейшее — молчанье.

Гамлет, уже умерший («I am dead»), уже стоящий в могиле, *знает все*, он мог бы рассказать. И вот он ясно намечает эти два смысла трагедии. Один — это внешняя повесть трагедии, которую с большими или меньшими подробностями должен рассказать Горацио. Он ничего не знает, он созерцатель только трагедии, он расскажет ее фабулу, ее события. <...>

Итак, трагедия как бы не заканчивается вовсе; в конце она как бы замыкает круг, возвращаясь снова ко всему тому, что сейчас только прошло перед зрителем на сцене, — только на этот раз уже

* Здесь и далее курсив Л. С. Выготского (Прим. ред.).



в рассказе, но только в пересказе ее фабулы. Круг замкнут: непонятная трагедия, заполненная нагромождением непонятных и неестественных событий («кровавых...» и т. д.), так и останется непонятной в рассказе Горацио. А ее второй смысл, который мог бы рассказать уже умерший Гамлет, ибо в его душе совершилось все это, этот второй смысл не рассказан, не дан в пьесе, унесен в могилу.

Что это за второй смысл пьесы, который унесен Гамлетом в могилу и который открылся и ему только тогда, когда он стоял уже в могиле? Что рассказал бы Гамлет, если бы он имел время, нам — бледным и дрожащим зрителям трагической катастрофы?

Трагедия в его посмертных словах явно распадается на две части: одна — это сама трагедия, ее «слова, слова, слова», ее *рассказ* (Горацио), и другая — это *остальное, что есть молчание*. Что же это *остальное*, что есть молчание?

В этом все.

Этот второй смысл трагедии, это *остальное*, то, что в пьесе не рассказано, то, что в пьесе не дано, а возникает из нее, — *что бы это ни было*, т. е. в чем бы ни заключалась его сущность, — ясно, что оно одно может объяснить «*неестественный*» рассказ Горацио, первую часть трагедии, ее «слова, слова, слова». Это *остальное* есть тот корень (пусть иррациональный — смысл этого *остального*, конечно, нельзя раскрыть в идеях, в логических понятиях, он — потусторонен, он — замогильный; *остальное — молчание*), который разрешает уравнение. Понять трагедию Шекспира (рассказ Горацио) можно, только подставив под ее «слова, слова, слова» — «*остальное — молчание*».

Этот второй смысл, как я уже сказал, не дан в пьесе, не рассказан в ней, трагедия замыкается в круг, переходя в рассказ Горацио.

Между тем он необходим для разрешения проблемы трагедии, для понимания ее рассказа. И вот, этот второй смысл все же дан в пьесе, он заключается в самой трагедии, как корень уравнения дан в уравнении, существует в нем, даже если он иррационален, т. е. невыразим и не существует сам по себе, вне уравнения, но в нем он дан. Этот смысл дан в самой трагедии или, вернее, существует в ней, в ходе ее действия, в ее тоне, в ее словах. Вот почему она движется все время в молчании. Это — подпочвенная основа ее, трагический источник.

Вот почему в дальнейших строках, навеянных глубоким ощущением этого второго смысла трагедии, не будет прямо о нем сказано ни слова. Надо только нащупать его в самой пьесе, нащупать ее подпочвенные *трагические* источники. И только.

Можно, конечно, и *прямо* говорить об этом втором смысле, но это уже тема особая, требующая особого подхода, тема, как сказать, мистическая, потусторонняя (как и сам смысл), метафизи-



ческая, допускающая к себе только отношение религиозное и выходящая за пределы художественного восприятия трагедии.

Здесь же нас занимает этот второй смысл лишь в ограниченных пределах трагедии, в замкнутом кругу ее слов. Надо его нащупать только в ее словах.

Поэтому от синтетического впечатления всей трагедии, которому посвящена эта глава, которое даст только туман настроения для восприятия, только канву, на которой трагедия вышьет свои причудливые узоры, надо перейти к аналитическому рассмотрению ее составных частей — отдельных действующих лиц, их положений, речей, характеров, судеб. Здесь представляется нам наиболее целесообразным параллельное рассмотрение *действующих лиц* и *фабулы пьесы*. Ведь это две части, на которые распадается внешняя трагедия, из чего она составлена; две части, взаимоотношение которых определяет весь смысл трагедии (например, так называемые трагедии рока или трагедии характера определяются только этим). Фабула драмы, т. е. ход в ней событий, с одной стороны, и действующие лица, т. е. участники этих событий, с другой, определяют всю трагедию или, вернее, их взаимоотношение определяет ее. Так, например, если ход событий в драме подчинен характерам действующих лиц, зависит от них, вытекает из них, если направляющие его законы, определяющие и вызывающие его причины лежат в действующих лицах, в их характерах, мы имеем трагедию характера; если ход событий подчиняет себе судьбу действующих лиц, вопреки их характерам, имея в себе что-то роковое и фатальное, внешне непреодолимое, что влечет людей к преступлениям, гибели и другим событиям, не вытекающим из их характера, мы имеем трагедию рока. Таким образом, взаимоотношение этих двух частей трагедии — фабулы, т. е. хода событий, и действующих лиц — определяет весь ее смысл.

Так и в «Гамлете». Надо рассмотреть это взаимоотношение: только здесь можно прощупать смысл трагедии. Такова техническая часть работы.

Надо рассмотреть ход событий в пьесе и действующих лиц ее. Надо расставить марионетки, чтобы получилась сцена, надо *прочитать* на этих страницах, в этих строках трагедию, ее «слова, слова, слова».

Но кроме этих двух частей — *фабулы пьесы* (хода событий, интриг, катастрофы) и *действующих лиц*, во взаимоотношении которых мы рассчитываем прощупать смысл трагедии, — есть еще одна часть — весьма важная, как бы окутывающая это взаимоотношение и придающая ему особенный вид. Мы говорим о невидимой атмосфере трагедии, о лирике ее, о «музыке трагедии», об ее тоне, настроении. Как в произведениях живописи, в картине самое важное не краски, не изображение предметов, не полотно, а тот воздух, те перспективы, те бесконечные дали, которые возникают из



сочетания красок и предметов, которые заполняют картину, но которых в картине, собственно, нет, которые возникают из картины, — точно так же в трагедии, где от автора не говорится ни слова, где ни словом не объясняется ход событий, где только передаются, воспроизводятся положения, события, лица, разговоры — не рассказом о них, но точным их воспроизведением, — самое важное — это не обрисовка характеров действующих лиц, их поступков, судеб, а тот неувидимый воздух, заполняющий промежутки между лицами, те бесконечные дали трагического, которые возникают из сочетания лиц и положений. Так, в трагедии самое важное не то, что происходит на сцене, что видимо и что дано, а то, что *висит*, что смутно отгадывается, что чувствуется и ощущается за событиями и речами, та невидимая атмосфера трагического, которая непрестанно давит на пьесу и заставляет возникать в ней образы и лица. Этой атмосферы, обволакивающей второй смысл пьесы, в самой пьесе нет, она возникает из данного, ее надо вызвать. Каждое лицо имеет уже иной смысл, если против него или рядом с ним стоит другое, отбрасывающее на него свой свет. Надо поставить каждое из них на надлежащее место; надо различить лиц по-разному трагических, носителей трагического начала в своей душе — трагических героев, от трагических жертв, гибнувших под давлением этого трагического начала. Только расставив их, можно вызвать к жизни то пространство, которое находится между ними, заполненное невидимыми нитями трагического. В этой «музыке трагедии» звучит нотами мистического органа *вся гамма темных чувств* — печали, скорби, тоски, страдания и пр. — всего, сколько есть слов для обозначения их; свет, заливающий трагедию, — *темный*.

Итак, вот с чем будем иметь дело в дальнейшем: с рассмотрением взаимоотношения хода событий и действующих лиц, и с этой «музыкой трагедии», которую приходится слышать за словами трагедии. Это и должно помочь нам постигнуть настроение пьесы, понять все те отдельные трагедии, из которых, мы сказали, состоит наша пьеса и которые обращены все *одной* стороной к внутреннему фокусу, центру трагедии, найти этот центр, эту точку, вокруг которой она вся вращается, понять и осветить характеры действующих лиц, уяснить механизм хода событий в пьесе и, наконец, — что составляет все это вместе взятое, — нащупать общий «смысл» трагедии, понять ее, подставив под ее «слова» — «остальное».

Это все. Только это. Тайну надо принять как тайну. Разгадывание — дело профанов. Невидимое вовсе не синоним непостижимого: оно имеет другие ходы к душе. Невыразимое, иррациональное воспринимается неразгаданными доселе чувствительностями души. Тайнственное постигается не отгадыванием, а ощущением, переживанием таинственного. «Остальное» постигается в *молчании трагедии*.

В этом тайна искусства трагического поэта.



II

Трагедия начинается катастрофой, случившейся даже до ее начала, до поднятия занавеса. Эта катастрофа, из которой развивается все действие, могла бы составить сюжет особой трагедии, героем которой был бы убийца Гамлета (отца), его брат Клавдий, теперешний король Дании. Но эта первая трагедия не дана в пяти актах нашей трагедии, она произошла за сценой, о ней мы узнаем из рассказа, — таким образом, механизм действия нашей трагедии перенесен за сцену, за кулисы.

Здесь надо в двух словах остановиться на удивительном художественном приеме Шекспира в этой трагедии, на технике развития ее действия — на приеме, кладущем свой отпечаток, придающем свой стиль всей пьесе в ее целом. Весь «Гамлет» насыщен *рассказами о событиях*, все существенное в пьесе происходит за сценой, кроме катастрофы (что особенно подчеркивает резкий контраст стиля бездейственной трагедии и невероятной по насыщенности действия последней сцены и придает этой последней особый смысл); так, об убийстве отца Гамлета и браке его матери с убийцей, о поединке Гамлета с Фортинбрасом (отцов), о появлении тени отца Гамлета (дважды), о всей политической интриге, о предприятиях Фортинбраса, о любви Гамлета к Офелии, о его прощании с ней, о борьбе с пиратами, об убийстве Гильденстерна и Розенкранца, о гибели Офелии, даже о настроениях Гамлета мы узнаем из рассказов о них: все это происходит вне сцены. Она вся точно построена на *словах*, на рассказах, что, видимо, противоречит самой природе трагедии как драматического представления, где все должно быть непосредственно воспроизведено перед зрителем, дано на сцене. Отсюда совершенно особый *бездейственный* характер, самый стиль ее: все это как бы задергивает дымкой все действия, как бы набрасывает на действие дымку рассказа, прикрывает его рассказом, дает трагедию в отзвуке, отсвете, отголосках. Точно вся она развивается за какой-то полупрозрачной завесой («слов, слов, слов...»), точно вся она протекает в странном и матовом, глубоком матовом полусвете; точно это трагедия отражений, трагедия теней, где за каждой тенью (тенью события, «действия» в драматическом смысле) ощущается и угадывается таинственный ее отбрасывающий предмет, точно за каждым рассказом нащупывается таинственное (скрытое, ибо завешенное «словами») событие и действие. Все совершается вне сцены. Здесь как бы только отзвуки и отблески, отражения, отсветы происходящего, только рассказ, только тень — отсюда та *страшная и пугающая неведомость* событий и действий, когда они проявляются, возникают непосредственно, не в рассказе (катастрофа).

Прибавьте к этому монологи актеров, сцену на сцене, песни Офелии, могильщиков, отрывки и стихи Гамлета и, главное, взгляд



в речи (последней) Гамлета к Горацио на всю трагедию как на рассказ, роль самого Горацио (он все время — вне действия, он рассказчик трагедии, ее созерцатель, точно мы видим рассказ Горацио о ней, а не самую трагедию, — Шекспир — Горацио, — точно вся она снится ему), — и выдержанный до последней черточки «теневого» характер, «теневого» стиль этой трагедии станет ясен. Это одно — по чисто художественным достоинствам — делает «Гамлета» высочайшей драмой. Она вся — из отзвуков, из отблесков, из отражений, рассказов, монологов, воспоминаний, видений, теней, представлений, игры, песен — без действия, — и этому соответствует ее внешность — проза и стихи, — белые и рифмованные, и отрывки, и сцены, и песни, и монологи — чередуются, точно обломки, осколки чего-то.

Поистине, это трагедия прозрений.

Этот «теневого» стиль трагедии — уже сам, уже один — содержит ее смысл, дает художественное ощущение ее сокровенного смысла, бросает свой свет на все происходящее. Им придется пользоваться и нам при рассмотрении каждого отдельного события для указания на его «теневого» характер и при рассмотрении трагедии в целом — как *рассказа* Горацио. От внешнего к внутреннему, от формы («слов») к смыслу («молчанию»), от технического драматического приема к вскрытию сущности всей трагедии — в ее частях и в ее целом — таков путь не только художника-автора, но главным образом критика-читателя для вскрытия сущности пьесы. В этом стиле уже целая «философская система» трагедии — ее «феноменов» и «ноуменов»; целая «теория» мировосприятия (мира трагедии, конечно, только), миропонимания, вся лирика настроений созерцателя пьесы; вся «музыка трагедии». Этот стиль заставляет по-иному звучать отдельные сцены («феномены» и «ноумены») и всю трагедию. Об этом — особо о каждой сцене и трагедии в целом.

Но этот же стиль создает особые условия работы над трагедией (работы восприятия): все это все же облечено в драматическую форму, в рассказы различных действующих лиц. Критик-читатель не может отождествлять себя ни с одним из них (тем более что «рассказывают» *почти все*), и потому ему приходится говорить не столько о самых событиях, сколько об их отзвуках, отражениях в душе действующих лиц, в их рассказах. Ему приходится работать только над этим материалом. Ему приходится подчиниться стилю трагедии и заразиться им. Но при этом, — говоря не о самых событиях, а об отражении их в зеркалах-душах действующих лиц, критик должен хорошо изучить каждое зеркало, так как все они разные, дающие и отражения разные — выпуклые, вогнутые, прямые, с различным душевным фокусным расстоянием, они дают отражения то увеличенные, то уменьшенные, то искривленные. Для того



чтобы изучить в отражениях самые события, надо найти фокус, центр каждого зеркала — каждого действующего лица.

Все это понадобилось здесь в главе, посвященной рассмотрению роли Тени отца Гамлета в трагедии, именно потому, что сделать это можно не иначе, как пользуясь указанным выше приемом. С самого начала приходится подчиниться стилю трагедии и определить роль Тени в пьесе тоже по отражениям ее в душах действующих лиц трагедии. Это — единственные аргументы в руках критика. Еще одно предварительное замечание: если путь возникновения этого развиваемого здесь воззрения на «Гамлета» был — от ощущения трагедии в целом к оценке ее частностей, ролей отдельных действующих лиц, — то ход работы — передачи этого воззрения в мыслях — должен быть обратный — от оценки ролей отдельных действующих лиц к восприятию трагедии в ее целом. Или, вернее, то и другое можно связать вместе: ведь наша тема, как указано выше, есть параллельное рассмотрение фабулы пьесы, хода событий (трагедии в целом) и действующих лиц (трагедии в частностях).

Теперь о роли Тени отца Гамлета в трагедии.

Тень является в пьесе четыре раза (в одной сцене дважды — акт I, сц.1) — в четырех сценах: акт I, сц. 1, 4, 5; акт III, сц. 4; два раза об ее появлении рассказывают сперва Бернардо и Марцелло Горацио, потом все трое Гамлету (акт I, сц. 1, 2), но это далеко не единственный и не весь материал об этом. Это материал, так сказать, явный, доказательный, но есть и другой, не менее значительный. О нем — ниже.

Прежде всего Тень нигде в пьесе, в продолжение пяти актов, не действует, ничего не совершает. Придя из иного мира, она остается все время, видимо, чужда всему происходящему здесь. Она только *показывается* страже, *видится* солдатами, Горацио, Гамлетом (королева Тени не видит) и *слышится* только Гамлетом. Что же эта Тень? Какова ее роль в пьесе, где ее место? Сценический ли это только аксессуар, драматический эффект, наглядно показывающий, сценически воспроизводящий разоблачение убийства? Или действующее лицо, по условиям драмы умершее (убитое по фабуле пьесы) и все же необходимое в ходе драмы как ее живой участник, побуждающий героя к мести, вызывая в нем чувства любви, жалости, преклонения, долга? В первом случае роль Тени чисто служебная, техническая, так сказать, символистическая; она может быть заменена любым живым лицом, обладающим равной авторитетностью в призыве к мести; во втором сверхъестественное объясняется просто техническими требованиями драмы для избежания видимой нелепости (лицо убито — это необходимая часть драмы, но оно необходимо же должно быть в ней), но по смыслу явление призрака можно приравнять к разговору с живым отцом,



если бы он был возможен, т. е. в сущности явление призрака, сверхъестественное в драме, есть только как бы условность, но по смыслу драмы не вносит элемента сверхъестественного в нее. Все это глубоко неверно. Роль Тени в пьесе, ее место совершенно иные. В этом убеждает нас весь имеющийся в драме «материал» и стиль этого «материала». Если бы был правилен первый взгляд, то роль Тени была бы кончена после разоблачения и ее появление в третьем акте нелепо; в неверности второго взгляда может убедить вся реальность потусторонности Тени, ее иномирности, ее «призрачности», ее замогильности, ее именно сверхъестественной стороны, которая насыщает трагедию. С установлением этого меняется совершенно взгляд и на роль Тени.

В драме нигде не только нет ни малейшего намека на указанные выше два взгляда на Тень, но, наоборот, все, каждое слово, каждый поступок оттеняют и подчеркивают полную реальность Тени в трагедии, именно ее замогильной, сверхъестественной стороны. Отношение к ней солдат, Горацио, Гамлета, т. е. отражения ее влияния в душах действующих лиц (единственный наш материал), свидетельствуют именно об этом. К установлению этого мы сейчас и переходим: реальность Тени в трагедии — таков тезис этой главы.

Решающее значение в этом отношении, наиболее доказательное, имеет первый акт, особенно первая сцена. Сцена открывается на террасе перед замком; ночная стража в Эльсиноре чувствует что-то тревожное. Все с самого начала, с первого слова, странно, «нестественно» или «более, чем естественно». Все с самого начала предвещает несчастья и чудеса. Все окутано особой атмосферой душевного настроения — таинственного, ужасного, ночного. <...>

Тень — это завязка трагедии, ее потусторонний корень. Надо различать прижизненную завязку событий и посмертную. Прижизненная завязка, выясняющаяся из рассказов и случившаяся до начала трагедии, и есть скрытый толчок к развитию действия трагедии. Его первопричина отнесена ко времени до начала трагедии, она существует вне драмы. Из первой сцены мы узнаем о завязке политической — о поединке с Фортинбрасом, о завязке бездейственной политической борьбы, которая проходит через всю трагедию, которая ее начинает и заканчивает, служит ей рамками. Подробное выяснение этой борьбы и роли в ней Тени — дальше, это может быть выяснено в связи с общим развитием политической интриги, Фортинбрасом и пр. Пока же надо отметить, что это связано с семейной драмой Датского дворца и Дух, явившийся к сыну со словами о матери и дяде, составляет причину и политической интриги. Прижизненная завязка связывается с посмертной: такой же вид у Тени, как у короля, когда он сразился с Норвежцем. Второе — это завязка, тоже прижизненная, семейной драмы. Об это пока не сказано ни слова, но таков смысл этого появления Тени и



всей сцены, которая, повторяю, открывает действие, движение пьесы. Но и эту вторую прижизненную завязку в целом можно будет выяснить дальше. В общем, как то, так и другое принадлежит тому, что было до трагедии, что в ней узнается из рассказов и что составляет ее завязку.

Другое — это посмертная, замогильная роль Тени. Роль Тени Гамлета, его Духа, а не короля Гамлета. Это она приносит удивительную завязку событий, тяжкие и чудесные несчастья, действуя не столько непосредственно (и даже вовсе не действуя в пьесе), сколько через других. Тень — это потусторонний корень трагедии, «замогильный» механизм ее движения, связующее звено двух миров в пьесе, их посредствующая среда, через которую потустороннее влияет на здешнее. Тень прямо не действует в пьесе. Она бездейственно господствует, доминирует над этой бездейственной пьесой. Тень Гамлета не есть *действующее* лицо в пьесе, поэтому *характеристика* Тени бессмысленна. Ее характеристика в устах Гамлета, Горацио — есть, в сущности, лишь характеристика не Тени, а короля до смерти, который тоже не есть действующее лицо драмы, а *повод*, ее сюжет, ее завязка.

Тень — это полный расплывчатой, сумрачной зыбкости Дух, находящийся на грани события — явления — действия и действующего лица. Она входит в фабулу пьесы, принадлежит фабуле, развитию хода действия, она часть фабулы — завязки до трагедии и самой трагедии. Тень есть замогильное, загробное, потустороннее — в фабуле трагедии, соединяющее два мира в пьесе, передающее странное влияние одного на другой.

Мы не только установили на основании анализа этой сцены, что Тень принадлежит *фабуле пьесы*, а не действующим лицам, составляет ее *замогильное*, что не может быть дана поэтому ее характеристика, но и показали на этой самой сцене, которая открывает действие, влияние, действие Тени на ход событий в пьесе, или, точнее: применили эти общие положения, добытые из анализа сцены, к ее же объяснению.

Этими общими указаниями на смысл роли Тени в трагедии и приходится здесь ограничиться. Тень же как таковую можно выявить как явление в ходе действия, в других действующих лицах. В пьесе везде, за каждым словом, за каждым действием, чувствуется замогильное. На всем в пьесе (ибо она одноцентрична, вся вращается вокруг одного), на всем ходе действия трагедии лежит отбрасываемая Тенью тень, поистине «тень Тени», как говорит Гамлет.

И прежде всего надо выявить «тень Тени» в самом Гамлете и уж через него во всей трагедии, в ее целом.



III

Скорбный Гамлет, принц Датский (*Гамлет*, как и умерший отец, — это глубоко символично; всегда *принц*, т. е. не сам по себе, а всегда *сын короля*, всегда *Датский*, потому что семейная драма сплетена с государственной, и в нем всегда *Датский* принц — живет и гибнет — наследник датского престола, его законный владетель) еще до явления Тени погружен в глубокий траур, отдался ночной печали. *Внезапная кончина отца, скорый, поспешный брак матери* — все это наполняет душу его смутными, но сильно говорящими предчувствиями. До кончины отца, до брака матери, т. е. *до завязки трагедии* (которая сама до начала ее), насколько можно судить по некоторым отрывкам, намекам, разбросанным в пьесе, — он совсем иной. Студент Виттенбергского университета, знающий и книги, и науку, Датский принц, владеющий шпагой и знающий фехтовальное искусство, — одним словом, еще причастный всему в жизни, от чего он после отрывается. Еще *обычный*, еще *как все или почти как все*, ибо с самого рождения он уже отмечен знаком трагедии. Во всяком случае, это не больше, как предвестие, не более, как знак, как возможность грядущего; взгляд же его на мир, или, вернее, отношение его к миру (и его место в нем), совсем иные до трагедии: так, достаточно сказать, что Гильденстерн и Розенкранц — его друзья. Он сам говорит им, что с *некоторого времени* он забросил все свои занятия и дела. Это Гамлет до трагедии. Трагедия начинается *до* поднятия занавеса, ее завязка произошла раньше. И вот, что особенно важно заметить и подчеркнуть, уже *самая завязка трагедии, убийство отца и брак матери*, переменили Гамлета. Так что Гамлет вступает в трагедию уже иным, уже запечатленным. Еще до разоблачения убийства он попадает в зачарованный круг трагедии.

Связь с отцом, с матерью — родительская, кровная, телесная — передала его душе темный и ужасный момент завязки, момент убийства. Один конец нити оборван, и это мгновенно отдается на ее другом конце. Есть непонятные вестники, говорящие глухо, но внятно душе; есть невидимые, но явно ощущаемые знаки; есть мистические нити, телесно и душевно связывающие человека. Гамлет до явления Тени — сплошное предчувствие. Он чувствует, что будет скорбь, — он еще не знает, ему еще не открылась тайна, но она уже заложена в душе его. Его вторая душа, его ночное существо, ощущает уже это, чувствует, знает, хотя дневное сознание еще не знает. И отсюда глубокая и невероятная по своей напряженности скорбная тревога. <...>



IV

Наконец, токи встречаются, и их стечение озаряется удивительным светом, который заливают всю трагедию. Гамлет и Дух сходятся, и это одно определяет весь ход мысли, весь строй чувств, всю судьбу Датского принца, а через него — и весь ход действия трагедии. Наступает ужасный («мертвый») час ночи. Мороз и ветер. На уединенной террасе полночь встречает условленная стража. После полуночи — время, не определенное точно, — входит призрак. Гамлет в ужасе, вдруг преображенный от невероятного ощущения близости встречи с Духом отца, призраком, пришельцем из иных стран.

В монологе-вопросе, удивительном по невероятной силе насыщающего его ужаса мистического, воспламененного огнем, рождающимся в ужаснувшейся душе *от касания иному миру*, передано все то, что до сих пор таилось в Гамлете. Все слилось в этом вопросе потрясенной души, потрясенного воображения, *«мыслями, которые находятся по ту сторону протяжения наших душ»*. Гамлет столкнулся вновь с отцом, пришельцем из иных стран, и спрашивает — это глубоко знаменательно, это важно заметить, — *сам спрашивает*, что означает явление выходца из могилы, которое мучит *глушцов природы* непостижимой для их душ, находящейся по ту сторону тайной. И *главное, сам спрашивает*: «Что делать нам?» Что делать? В этих иступленных словах потрясенной души чувствуется такой трепет касания тайне, что он задевает *последние* струны души, настраивает ее на последний возможный по высоте лад, самый предельный, еще немного — струна не выдержит и оборвется; эти слова содержат такой ужас перед тайной, что дают не испытанное доселе по глубине чувство сотрясения и ощущения тайны. Все *сразу* расстроено: до сих пор дни шли за днями, время текло и проходило обычным чередом своим — дни, занятия, дела, — теперь все это от одного веяния призрака расстраивается. И Гамлет в ужасной тоске мечется душой перед *новым рождением*. <...> *Здесь сказано* все: это минута *второго рождения*. *После этого Гамлет* на все течение трагедии уже совершенно не тот, что все, не обыкновенный, *рожденный вновь*. Человек меняется *физически* (рождается) и остается отмеченным, запечатленным на всю жизнь. Гамлет связан с иным миром, с запечатленным на всю жизнь. Гамлет связан с иным миром, с заветом Тени: «Прощай, прощай, помни обо мне!» Это замечательное «прощай» — *связь* по расставанию — *память* о Духе, — в этом вся роль Тени — о ней *помнит* Гамлет все время, с ней связан он и по расставанию замогильным «прощай». Недаром и он только повторяет: «И помни обо мне!» — в этом все: вся *память* его связывает его с Тенью и заставляет его порвать со всем прошлым, со страниц памяти (он уже говорит «в шаре разбитом» — уже безумие) он стирает все изречения книг, все следы прошедшего — и только завет («и помни обо мне», а не что



иное) отца будет жить в его памяти, новое *семя* отца (замогильное), давшее ему вновь *новую жизнь, новое рождение* — рождение мистическое. <...> И именно предчувствуя, что с ним будет, сгибаясь под тяжестью навалившегося на него бремени, он смятенно и смертельно скорбит и с его уст срывается страшное рыдание.

Гамлет

Порвалась днй связующая нить.
Как мне обрывки их соединить!

Это опять непередаваемо, этого нельзя комментировать, смысл этого глубочайше-неисчерпаемого рыдания отлился в двуступный и неразложим, в нем смысл не только трагедии Гамлета, принца Датского, но и трагедии о Гамлете, принце Датском. Гамлет здесь лирически переживает свою трагедию. Он имел общение с иным миром, тонкий покров этого мира — время — для него прорвался, он был погружен в иной мир. Время вышло из пазов — эта последняя завеса, отделяющая этот мир от иного, мир от бездны, земное от потустороннего. Этот мир расшатан, вышел из колен, порвалась связь времен. Тем, что Гамлет был в двух мирах, — этот мир слился с иным, время прорвалось. Необычайная глубина ощущения иного мира, мистической основы земной жизни всегда вызывает ощущение провала времени. Здесь путь от «психологии» к «философии», изнутри — наружу, от ощущения к мировосприятию: глубоко художественная символическая черта. Расстройство времен сперва, прежде всего — «психология», *ощущение* Гамлета после общения с Духом, после второго рождения; а потом уже *состояние мира трагедии*, ее двух миров. Такова связь («взаимотношение») трагедии Гамлета и трагедии о Гамлете, которая составляет ключ ко всему и которой посвящена следующая глава. Вот экспозиция трагедии: *два мира* столкнулись, время вышло из пазов. Таково *ощущение* Гамлета («экспозиция» его души, если можно так выразиться) и *таково состояние мира трагедии*. В чем же трагедия? Зачем *я был рожден* некогда поставить все на место, связать павшую связь времен, осуществить связь этого мира с тем через семенную, *не мотивированную в пьесе*, мистическую связь с отцом, *связь рождения?* Его связь именно в рождении; он именно *рожден* (семенная связь с умершим отцом, немотивированная, мистическая) *«их соединить»*, а не должен, не призван. Здесь опять связь трагедии Гамлета (рожден, связь *рождения* с умершим отцом, с тем миром) и трагедии о Гамлете (через эту связь он рожден связать два мира, «их соединить» — это уже принадлежит общему смыслу трагедии).

Эти рыдающие слова он произносит в тот ужасный час, когда пришедшее утро погружено в неушедшую еще ночь, когда пришло утро, но еще ночь (Тень уходит *перед* самым наступлением утра); в



тот мистический час, когда утро вдвинуто в ночь, когда время выходит из пазов, когда два мира — ночь и день — сталкиваются, сходятся. «О день и ночь!» — восклицает Гамлет. И недаром трагедия двух миров, ее завязка, ее рождение, отмечена часом дня и ночи.

Эти слова он произносит, пригибаясь к земле под ужасной и давящей тяжестью, которая точно наваливается ему на плечи. Он произносит их перед тем, как идти молиться, сгибаясь под тяжестью трагедии рождения. И недаром этим часом отмечено начало трагедии — ее первый акт, который весь точно проникнут двумирностью этого часа и души Гамлета и составляет как бы потустороннее основание трагедии.

Два мира столкнулись вместе (в Гамлете и в трагедии), этот мир вышел из колеи, время вышло из пазов — проклятие судьбы, что Гамлет был когда-либо рожден осуществить через себя, своим рождением связь двух миров, вместить этот мир в колею, выправить время в пазы.

В этом вся трагедия.

V

<...> Вопрос о безумии Гамлета есть вопрос о его состоянии после «рождения»; только определив его, можно понять смысл его безумия. Этот вопрос о безумии Гамлета, так и не разрешаемый пьесой до конца (притворяется ли Гамлет, прикидывается ли сумасшедшим, или он действительно безумен? С одной стороны, явные указания на притворство, с другой — не менее явные следы подлинного безумия), показывает или, вернее, отражает в себе, заключает в себе всю *двойственность* трагедии: так и нельзя различить до конца ее, что Гамлет сам делает и что с ним делается, он ли играет безумием, или оно им. Точно то же и с вопросом о его *безволии* (оба эти вопроса и составляют всю тему этой главы). Основной факт, определивший и то и другое, есть второе рождение Гамлета. Гамлет — расколотый, раздвоенный, отданный двум мирам, живущий двумя жизнями, все время помнящий о Тени — отдан и иному сознанию. Его вещая, предчувствующая, видящая насквозь скрытое душа — жилища двух миров, его полное скорбной тревоги сердце бьется на пороге двойного бытия. Он живет двумя жизнями, потому что живет в двух мирах одновременно. Поэтому он постоянно у самой грани этой жизни, у самого ее предела, на ее пороге, у ее последней черты. Поэтому его бытие — его болезненный и страстный день, его пророчески неясный, как откровение духов, сон — не нормальное, не обычное состояние. Он *точно* лунатик. Его сознание поэтому тоже двойное. Двум существованиям в двух мирах соответствует и двойное сознание — дневное и ночное, сознательное и



связанное, разумение и «безумие», рассудочное и сверхчувственное, мистическое. Его сознание тоже поэтому у самого предела, у самой грани обычного: его бытие на пороге двух миров — его сознание на пороге сна и бдения, разумения и безумия — между ними. Это иное бытие, которое нельзя назвать именем. Это второе, ночное сознание не имеет выражения, оно проходит и движется в молчании, только отражаясь и проецируясь в болезненном и страстном дне, врываясь в дневное сознание и производя впечатление — отражаясь в нем безумием. Вот почему мы все время стоим перед Гамлетом, как перед завесой, скрывающей его истинные чувства, настроения, переживания, видя только их странную и непонятную проекцию в «безумии». Здесь обо всем приходится догадываться, здесь ничто не дано прямо. Его разговоры со всеми *двузначны* всегда, точно он затаил что-то и говорит не то; его монологи не составляют ни начала, ни конца его переживания, не дают им полного выражения, а суть только отрывки — всегда неожиданные, где ткань завесы истончается, но и только. И только вся *неожиданность* их, их *место* в трагедии всегда вскрывают хоть немного те глубины молчания Гамлета, в которых совершается все и которые поэтому прощупываются за всеми его словами, за всей завесой слов. *Гамлет — мистик*, и это определяет уже все: мистическое второе рождение решило это и определило его сознание и волю. Он, мистически живущий, идущий все время по краю бездны, заглянувший в иной мир, разобщенный и отбегденный от всего земного, вынес *оттуда* в проекции на землю *скорбь и иронию*. Это вовсе не приводящие извне, произвольно данные элементы его настроения, из которых, как из предпосылок, надо выводить все: это прямое следствие его второго рождения, формы его безумия, его нового состояния, не приемлющего мир (ирония) и связанного мистически с иным миром (скорбь). Гамлет, погруженный в земную *ежедневность, обыденность, стоит вне ее, вынут из ее круга, смотрит на нее оттуда*. Он *мистик*, идущий все время по краю бездны, связанный с ней. Следствием этого основного факта — касания миру иному — является уже все это: неприятие этого мира, разобщенность с ним, иное бытие, безумие, скорбь, ирония.

Его ирония — скорбная, слитая со скорбью — это по большей части то, что составляет притворное безумие его; это только стиль, форма отношения его к окружающим, только выражение его *иного бытия, иначе* он разговаривать не может. Здесь ирония — только завеса, скрывающая его отношение к миру. Она показывает иносказательность его чувств. Это стиль враждебности миру, неприятия его. <...>



Теперь мы переходим к рассмотрению другой стороны Гамлета — его *действия* в трагедии или, вернее, его бездействия, ибо содержание всей почти трагедии, за исключением незначительной по размерам части последней сцены, ее *«действия»* заключается в «бездействовании» ее героя. Этот вопрос о его безволии надо считать центральным в понимании пьесы, поставить во главу угла при толковании Гамлета. В этом должен выясниться весьма существенный взгляд на объяснение фабулы, а отсюда — и трагедии в ее целом. Вопрос стоит не только о загадочном бездействии Гамлета, но и о его *странном* и непонятном *действовании* (ибо он все же *«действует»* в пьесе — пусть странно и непонятно), не только о необъяснимом безволии, но и об удивительно направленной воле его (ибо воля его все же проявляется в трагедии — его поступки, дела и пр.).

Другими словами, вопрос стоит так: с самого первого акта и до последней сцены пятого акта Гамлет не действует видимо, т. е. не убивает короля, причем его самообвинения в бездействии подчеркивают это и не позволяют считать это бездействие ни вызванным техническими только условиями драмы, ни вынужденным из-за внешних препятствий, которые должен будто преодолеть он, прежде чем исполнить главное, — очевидно, это бездействие имеет свой смысл в трагедии, который нужно уяснить; с другой стороны, Гамлет все же *«действует»* в трагедии, проявляет свою волю (представление, убийство Полония, Пильденстерна и Розенкранца, короля, Лаэрта), что опять-таки должно иметь свой смысл в трагедии. Ясно, что это загадочное бездействие и непонятное действие, необходимое безволие и странно направленная воля (то, что подлежит уяснению здесь) суть две стороны одного и того же вопроса, два проявления одной и той же сущности, и в конце концов это — одно.

Ясно сразу и без всяких слов, что в самом душевном состоянии Гамлета, как оно обрисовано в предыдущей главе, уже есть наличие все элементы «безволия», которое и должно было в трагедии проявиться в бездействии. Человек, который этого мира не приемлет, стоит у его грани, разобщен с ним, погружен в скорбь, уединен в последнем одиночестве души, который *не хочет жить*, которому жизнь навязана рождением, не может и желать действовать, «водить», проявлять свою волю. Это не вытекает вовсе одно из другого — безволие из скорби, это две стороны одного и того же душевного состояния. Скорбь Гамлета и безволие его одинаково «центральны» в его образе: в этом интимнейшая связь в трагедии героя (скорбь) и хода действия, фабулы (безволие) — главный вопрос этого исследования. В этом смысле монолог «Быть...» и сцена на кладбище весьма знаменательны, но они получают еще боль-

шее значение в связи с другой стороной этого вопроса (о «странной воле») — там смысл их особый и глубоко значительный. Действование всегда в мире, *в жизни*, Гамлет *вне мира, вне жизни*. От этого можно перейти к главному: скорбь Гамлета, объясняющая бездейственность, парализованность его воли, есть не главная, не основная, не *первопричина*, а причина производная, отраженная, зависимая и притекающая из его отъединенности от мира, которая, в свою очередь, имеет у Гамлета свой, специфический смысл и характер, на котором мы останавливались выше. Основным фактом Гамлета — его вторым рождением и отсюда притекающим мистическим состоянием двух жизней в двух мирах объясняется и его «бездейственная» и «странно действующая» воля.

Гамлет — мистик, это определяет не только его душевное состояние на пороге двойного бытия, двух миров, но и его волю во всех ее проявлениях, отрицательных и положительных, бездействии и действовании. Мистические состояния души отмечены глубоким безволием, внутренней парализованностью воли и должны сказаться бездейственностью. Если перечислить все обычные и общеизвестные признаки этих состояний: их неизреченность, невыразимость — тайночувствование Гамлета, завеса, безумие, молчание; их кратковременность и мгновенность или, вернее, вневременность, ощущение провала времени; их видимая необъяснимость, интуитивность; и наконец, бездеятельность воли, — то на последнем надо будет особенно остановиться. Мистик ощущает свою волю как бы парализованной; поскольку в мистических состояниях есть нечто *не отсюда, что-то нездешнее, неземное*, что и составляет их главную сущность, — постольку в них нет элемента воли, постольку они, *как внемирные, не от мира*, исключают возможность действия. Тем более не мистические состояния вообще, *а мистическая скорбь*. Но этот последний признак заключает в себе две стороны: это, конечно, в нашем смысле парализованность воли, а отсюда и бездейственность, но, с другой стороны, это есть не безволие, а подчиненность воли, связанность действий. Он ощущает свою волю во власти какой-то иной силы (что, с другой стороны, и есть безволие), которая руководит им. Вот почему эта бездейственность Гамлета, как и его поступки, объясняется не из его характера, а из целого всей трагедии: через Гамлета, находящегося во власти потусторонней силы, подчинившего и связавшего свою волю связью с иным миром, оказывает влияние этот второй мир, эта потусторонняя сила на весь ход действия.

Здесь вплетается незаметно через Гамлета нить мистического, потустороннего в реальное. Что эта за сила, приводящая в движение весь механизм трагедии, определяющая все ее течение, — об этом дальше. Эта последняя особенность мистических состояний — безволие или подчиненность воли — роднит эти состояния с той



подчиненностью чужой воле, которая составляет сущность так называемого «автоматизма» и медиумического транса: провести грань между тем и другим нельзя. А в Гамлете эти две стороны одного и того же: он мистик — это определяет его душевное состояние, и он тем самым *медиум* трагедии, находящийся во власти неведомой силы; его особым, если можно так выразиться, «трагическим автоматизмом» (подчиненность воли — трагедии; вспомните его: «this machine») объясняется все. Гамлет писал Офелии: «Твой навеки... пока эта машина принадлежит ему, Гамлет. Смысл его безволия в том, что «эта машина» уже не ему принадлежит; она подчинена иной силе, находится в ее власти; смысл его «безволия и воли», бездействия и действия — в трагическом автоматизме — подчинении «this machine» трагедии; теперь его поступки, его действия, как и бездействие, не зависят от него — это все делает «эта машина», у которой один мотив в том и другом, во всех случаях: так надо трагедии. Что это за сила трагедии, каков смысл этого так надо — об этом дальше. В этом личная трагедия Гамлета — что он человек, а не машина — и в то же время не принадлежит себе. В этом трагическом автоматизме все: и личная трагедия Гамлета, и смысл всей трагедии.

Прежде всего Гамлет сам сознает это и — что глубоко важно отметить — мучится и *не понимает* (это-то главное!) своего безволия, он не знает, что сковывает его волю. <...>

Траурная скорбь Гамлета есть отражение, отблеск потусторонней, замогильной скорби — скорби нездешней, скорби иного мира, которой заразил его Призрак, не только не способствуя, таким образом, но препятствуя свершению мести. Это глубоко важно. Гамлет не «пессимист» вовсе в обычном смысле этого слова. Его скорбь не отсюда — опутывает и сковывает его неземная грусть. Здесь надо придать окончательное завершение роли Тени, как она рисуется из ее последнего явления. Связь Гамлета с отцом не долг, не любовь, не уважение («Гиперион», «человек во всем значении слова» и пр.). Это все земные чувства, умственные отражения связи. Это все на поверхности. Связь их на такой глубине, что голова кружится: связь эта в пьесе не мотивирована (почему Гамлет обязан исполнить завет Тени?), она просто обойдена молчанием — отец — сын, связь семейная, кровная, родительская, связь рождения и, следовательно, всей жизни, связь мистическая. Гамлет не призван мстить (долг), не хочет мстить (чувство мести, любовь, уважение), он не вынужден мстить (рок) — он рожден исполнить что-то. Но здесь возможна одна соблазнительная ошибка, к которой могут повести недомолвки. Тень не единственная причина, не первопричина всех событий в пьесе, не последний двигатель ее механизма. Гамлет находится все время во власти чужой силы, чужой воли. Здесь возможна ошибка: во власти Тени — отсюда



загробный характер трагедии, одноцентричность всей пьесы. Но это не так: во-первых, если бы это было так, если бы его рукой водила Тень, он убил бы сейчас по явлению Духа, а тут Тень все толкает его — *что же сдерживает?* Ведь мы говорили, что *одно и то же* и сдерживает и толкает; во-вторых, Гамлет не только отмахивается, но и убивает Полония, Лаэрта, Гильденстерна, Розенкранца и губит себя, а здесь Тень ни при чем, т. е., другими словами, Тень не господствует над всей фабулой, не охватывает ее *всю*, фабула пьесы шире ее роли, она сама подчинена фабуле, которая охватывает и ее, — так, Гамлет, передавая трон Фортинбрасу, тем губит победу отца. Сама Тень подчинена тому же в трагедии, чему подчинено все и во власти чего находится Гамлет, — *так надо трагедии*. Если бы это было верно, «Гамлет» был бы частный случай трагедии рока (рок — отец) — и весь смысл пьесы был бы иной. Но это не так. Сама Тень, ее явление, ее роль имеют определенное и все же хоть и значительное, но ограниченное, узкое место в трагедии и подчинены ее фабуле. Это есть иногда (в определенных случаях и через Гамлета, который *помнит* о Тени, связан с ней) передаточный механизм трагедии, отсюда роль Тени в «отражениях» на ход событий через Гамлета. Но не ее воля, *не воля Тени* господствует здесь; она сама подчинена, как и все здесь, иной воле, воле трагедии. Гамлет уговаривает мать: «Покайтесь в содеянном и берегитесь впредь». Но один вопрос королевы: «Что же теперь мне делать?» — показывает, что она еще вся здесь, грядущее неотвратимо и неизбежно, королева не исправится, позор есть и несмыслаем — в этом смысл трагедии: неотвратимость, несправимость, неискупимость — она погибнет. Слова его, отвергающие его прежние кинжалы, все пропитаны насквозь, насыщены предчувствием неотвратимой неизбежности гибели: королева все откроет и, как в басне (опять!), сама неотразимо погибнет.

Гамлет полон смутных предчувствий, *исправиться нельзя*, губительное, катастрофическое нарастает, оно неотвратимо, королева погибнет: *будет хуже*. Королева говорит, когда Гамлет видит Призрак: «С ним припадок». *Вот в чем* его безумие: в его безумии, в его душе отпечатлелась линия гибели королевы. Он ее не уговаривает вернуться на путь добра — в этом смысл всякой трагедии, — возврата нет. Вообще вся фабула трагедии, все ее события отмечены (намечены) линиями в душевном состоянии Гамлета — есть полное и *странное* соответствие его души и фабулы, событий и чувств, так что в зависимости от событий, которые эти чувства впоследствии возбудили, самые чувства получают иной отблеск — они светятся отблеском трагического пламени.

В его душе можно найти линию каждого события, точно они нарастают через его душу, линию предчувствия, не всегда сознательного, но и линию совершения (его душа есть источник мистичес-



кого в пьесе): так, его скорбь есть душевная линия его собственной смерти, печать гибели; его ирония, в которой есть кое-что побольше, чем простая насмешка, есть тоже нечто убийственное, роковое, трагическое, линия гибели — убийства окружающих, которым он глубоко и трагически враждебен (Гильденстерн, Розенкранц, Полоний), это не простое издевательство над ними, в нем есть что-то опасное, что губит всех, сталкивающихся с ним; его любовь — душевная линия гибели Офелии; обличительные слова и, главное, отказ от них (см. выше) — линия гибели матери; враждебность к королю — линия его гибели. В зависимости от линии (активности или пассивности) стоит и самое событие. Здесь, собственно, и намечаются эти линии. Но дело в том, что есть линии не прямо, не непосредственно приводящие к событию, а косвенно. Таковы отношения его к Офелии. Мы говорили уже о его любви до явления Духа. Там все ясно: он клялся ей, что он ее, пока «эта [машина] принадлежит ему». Как только «эта [машина]» вышла из-под его власти, он с ней безмолвно прощается. Все время он ее любит, но об этом в пьесе почти ни слова — лучший пример невыразимости его ощущений. Для Гамлета, отмеченного траурной скорбью не отсюда, нет женской любви. Любовь вся в мире, он вне мира; а в его душе нет ей места. Недаром Полоний и Лаэрт боялись этой любви (линия ее губительности). Гамлет сам предчувствует губительное, убийственное влияние своей любви: она убьет Офелию. <...>

Офелия — это молитвенное начало в пьесе, в трагедии — ее преодоление, ее завершение: и это особенно важно, что к ней с такими словами обращается Гамлет. Он чувствует всегда свою греховность перед Офелией. Это вообще чрезвычайно важное обстоятельство, глубочайшее по значению: он сам относится к себе почти с отвращением, граничащим подчас с гадливостью. Он не только отрешен от людей и к ним так относится — он отрешен от самого себя и к себе относится так же. Он говорит: «Себя вполне узнаешь только из сравнения с другими», — когда Озрик хвалит Лаэрта. Отношения к Офелии вообще очень туманны: любовь их есть весьма существенная сторона пьесы, а между тем нет ни одной сцены в ней любовной или вообще между ними обоими, где бы они сошлись сами, — в высшей степени характерно для трагедии. Офелии говорит он злые слова о целомудрии и красоте. <...>

В сцене представления Гамлет говорит Офелии колкости. В цинизме этого разговора есть что-то маскирующее, что прикрывает, завешивает. Но ведь и завеса и маска в высшей степени характерны и важны. Здесь (Гамлет ждет представления, смотрит на сцену) слышится что-то надрывное, что-то унизительно-отрадное и злое, когда позор души, грех сорвал все внешние приличия и стеснения, когда обнаженность души уже не цинична (это необходимо отметить — цинизм — пошлость, а у Гамлета в этих словах



глубокая боль и надрыв души). Любовь как косвенное утверждение жизни (начала жизни), рождения, браков, мира, всего, что отвергает трагедия, — ей нет места в душе Гамлета. Удивительно, что вся сцена на кладбище происходит над могилой Офелии. Это вообще глубоко связано со всей фабулой, но об этом дальше. Он спрашивает, чья это могила, но не узнает. После он видит похороны Офелии: «То есть как: Офелия?!» Гамлета раздражает риторика печали Лаэрта, он спрыгивает в могилу. *И в могиле Офелии они схватываются*, завязывается борьба. Это символическая сцена: подобно тому как пантомима в представлении показывает будущее содержание драмы, так эта сцена предвещает будущую роковую борьбу Лаэрта и Гамлета, их роковой поединок. Кроме того, эта борьба в *могиле* Офелии символизирует ту *потустороннюю, загробную* сторону их борьбы, которую имеет их видимый поединок, — как удар вслепую, в завеску, символизирует *темноту* и неясность, независимость от воли, *слепость* действий, направляемых оттуда. Гамлет стоит во время рокового их поединка *уже в могиле* и *оттуда*, уже будучи *там*, поражает короля, делает все, но об этом особо.

Гамлет

За причину спора
Я с ним согласен драться до конца
И не уймуся, пока мигают веки.

Королева

Какого спора, сын мой?

Гамлет

Я любил
Офелию, и сорок тысяч братьев
И вся любовь их — не чета моей.

Король и королева говорят: «Он вне себя... Не обращайтесь на него вниманья».

Это не риторическая фраза — «сорок тысяч...» — в стиле Лаэрта, которого Гамлет раньше пародирует; это совсем иное — он ее любил совсем *не той, иной*, неземной, особенной любовью, так что в *нашем смысле*, здешнем, он мог сказать: я не любил тебя, и все же он и другое сказал: «я любил тебя» — и еще: «как любовь сорока тысяч братьев не сравнится с моей», — он ее любил совсем не так, не просто сильнее брата, а *иначе*. Ведь он убил ее: трагической любовью убил. Здесь намечается линия убийства Лаэрта: с Лаэртом он схватывается сразу, их разнимают.



Лаэрт

Чтоб тебя, нечистый!
(Борется с ним.)

Гамлет

Учись молиться! Горла не дави.
Я не горяч, но я предупреждаю:
Отчаянное что-то есть во мне.
Ты, право, пожалеешь. Руки с горла!

Здесь все: хотя он не пылок, не враждебен Лаэрту, *в нем есть что-то опасное*, что губит всех, кто с ним сталкивается, чего Лаэрту надо бояться. Хотя Гамлет и любил его.

Гамлет

Лаэрт, откуда эта неприязнь?
Мне кажется, когда-то мы дружили,
А впрочем, что же, на свете нет чудес:
Как волка ни корми, он смотрит в лес.

Он знает уже, что «на свете нет чудес», не в этом дело, любил ли он его: в нем есть что-то опасное, чего тот должен бояться. Чтобы закончить обзор событий до катастрофы, нам остается еще сказать об убийстве Гильденстерна и Розенкранца. Король после подслушанного разговора его с Офелией убеждается, что Полоний попал на ложный след и что Гамлет безумен не от любви, и решается послать его в Англию (раньше он сам просил его не ездить в Виттенберг) потребовать дань. <...>

И только *после представления и убийства Полония* король объявляет об этом решении Гамлету и сам замышляет просить о казни Гамлета в Англии — это акт IV, сцена 3, а в сцене 4 акта III, т. е. *до этого* — в сцене с матерью, Гамлет уже знает (немотивированно) то, что это не ошибка, а что и по замыслу короля раньше он должен говорить с матерью, а потом, в случае неудачи, уехать, видно из слов Полония, сейчас после первого решения короля (акт III, сц. 4), который предполагает раньше попытку королевы выведать и только в случае ее неудачи — отправку в Англию. К о р о л ь: «Быть по сему». И вот Гамлет знает заранее.

Скрепляют грамоты. Два школьных друга
Уже давно запродали мой труп
И, торжествуя, потирают руки.
Ну что ж, еще посмотрим, чья возьмет.
Забавно будет, если сам подрывник
Взлетит на воздух. Я под их подкоп —



Трагедия о Гамлете, принце Датском

Чтоб с места не сойти мне! — вруюсь ниже
И их взорву. Ну и переполох,
Когда подвох наткнется на подвох!

Два замысла, два подкопа сойдутся — он это знает, хотя у короля еще нет замысла вести его в пасть измены, да у него самого нет еще никакого замысла. Он в рассказе Горацио упоминает только о томительной тревоге в пути, которая открыла ему все, и там же, *мгновенно*, необдуманно (он это подчеркивает) он совершает все — но и об этом ниже. Вся история с поездкой в Англию, которая рисует эту бездейственную борьбу Гамлета с королем — король хочет приказами, письмом убить Гамлета, — вне сцены, за кулисами, и так убивает Гамлет товарищей своих. <...>

Гамлет еще не знает себя, он мучится крестной мукой безволия: опять остается один, опять сосредоточивается на себе, на своем бездействии — ведь все это время, всю трагедию он не действует, — почему? Это самое загадочное трагедии, ее центр...

Гамлет сам не понимает, почему он не действует, когда у него есть *и повод, и желание, и силы, и средства* сделать, а он повторяет: *надо это сделать*. Что же удерживает его, почему он только «ест и спит», а не свершает? Вдохновленный божественным честолюбием, принц идет на смерть, на великие дела, а у Гамлета все есть, и все же он не действует. Почему? Этого он сам еще не знает, и это главная его мука. Раньше ему нужны были основания потверже, чтобы действовать; теперь он знает все — и все же не действует. Загадочность и необъяснимость его бездействия, непонятого ему самому, подчеркнуты в этой муке безволия удивительно ясно, и с этим надо считаться. Он принял решение: «мысль пусть будет кровавой», и все же продолжает путешествие. <...>

Далее следует рассказ о вскрытии пакетов и о приказе, данном Гамлетом убить их [Розенкранца и Гильденстерна. — *Ред.*], причем он говорит, как он действовал:

Опутанный сетями,
И роли я себе не подыскал, —
Уж мысль играла. Новый текст составил...

и т. д.

О печати он говорит так: «Ах, мне и в этом небо помогло!» Гамлет смотрит на это, как и на убийство Полония, — это было неизбежно, они ввязались между сильнейших бойцов, вступили в зачарованный круг трагедии.

Гамлет

Сами добивались.

Меня не мучит совесть. Их конец —

Награда за пронырство. Подчиненный

Не суйся между старшими в момент,

Когда они друг с другом сводят счеты.

Гамлет смотрит на это, как на predetermined событие, — есть божество, управляющее судьбами; обдуманый план не удается, а безрассудство спасает — это он узнал только теперь, почуствовав тайные законы событий, — вот где надо искать ответ на вопрос о плане героя и плане пьесы. Гибель двух придворных — и вся история с поездкой в Англию, которая здесь дана лишь в отзвуках, — глубоко значительна; она меняет Гамлета и короля, она последний толчок, непосредственно вызвавший катастрофу, но об этом ниже. Еще: гибель их не есть сторонний эпизод в пьесе, развязывающий только историю с поездкой и незначительный сам по себе, — она глубоко значительна и нужна для *всеобщей гибели* в трагедии — об этом свидетельствует то, что в последней сцене послы из Англии сообщают об их казни, в заключительный момент трагедии! После возвращения из Англии и, главное, этой истории отношения Гамлета к королю меняются коренным образом. Собственно, все эти события, которые мы рассмотрели, были вызваны самым ходом действия трагедии во время бездействия Гамлета. Так что это действие не меняет основного характера его роли — безполия, наоборот, подчеркивает его. Все это было совершенно побочно — ведь Гамлет не хотел вовсе, не поставил себе целью убить Гильденстерна, Полония и т. д. В главном — в отношении к королю — он бездействовал, и эти поступки только подчеркивают это: идя в Англию, он упрекает себя за неделание и пр. Гамлет изнывал в скорбной муке безволия — не понимал сам себя и пр. Об этом говорено выше. Теперь все это коренным образом меняется. Хотя и раньше, до отъезда в Англию, Гамлет говорил: все будут жить, кроме одного, и пр., после убийства Полония, которое случайно только не стало убийством короля, он говорит о червях, о том, что король может прогуляться по кишкам нищего, и пр. На просьбу Розенкранца: «Милорд, вы должны сказать нам, где тело, и пойти с нами к королю».

Гамлет. Тело во владении короля, но король не во владении телом. Да и какую роль играет тут король?

Гильденстерн. А что же, принц?

Гамлет. Не более, чем ноль.



Но его угнетала крестная мука безволия, которого он не понимал, у него был план, было решение, было твердое намерение, — и он все же не свершал. Теперь совсем иное. Он еще, правда, все выискивает земные основания свершения, но до чего ясно, что не они решат все дело, а решит его совсем иное.

Гамлет

Вот и посуды,
Как я взбешен. Ему, как видишь, мало,
Убив отца и опозорив мать,
Быть мне преградой на пути к престолу
Меж мною и народом. Он решил
И жизнь мою отнять! Не тут-то было!
Я сам сотру его с лица земли.

И все же, несмотря на все это, Гамлет вовсе не принимает и после этого определенного решения, ничего сам не предпринимает, не идет к свершению, а все совершается иначе.

Горацио

Скоро он узнает,
Что в Англии случилось.

Гамлет

А пока
Остаток дней в моем распоряженье.
Хоть человеческая жизнь и вся
Не долее, чем сосчитать до разу.

Теперь безволия нет, теперь есть твердая уверенность, знание, что он воспользуется промежутком, образовавшимся вследствие истории с пиратами и его возвращения в Данию. Дело в том, что всем ходом событий трагедии образовался особый промежуток времени, роковой, фатальный «остаток дней», в который и свершится все, как предвидел Гамлет. Он чувствует, что он стоит уже на грани свершения воли трагедии (а не отмщения только, ибо он не только отмщает, а именно *свершает* все — все равно что сказать «раз»). Он уже не мучается мукой безволия. В его душе уже иная скорбь. Что же вызвало эту перемену? Мы не знаем. Знаем только, что ее не вызвало: не вызвал ее определенный план, взятое решение, обдуманное намерение — все свершается иначе, и сейчас, по свершении всего, приходят послы из Англии известить о казни, т. е. «остаток дней» замыкается, и, следовательно, если бы не случилось все так, как оно произошло, Гамлет не убил бы короля — ибо он вовсе не шел убивать его, а, напротив, шел навстречу желаним



его; этот же разговор и приход послов, т. е. весь остаток дней, — происходит в течение одной сцены. Озрик предлагает Гамлету поединок с Лаэртом, задуманный королем, просто состязание на рапирах. Гамлет предчувствует все. У него срывается: «А если я отвечу: нет?» — последнее колебание — удивительная черта. Но он соглашается. *Видимо*, это просто дворцовая забава, и, соглашаясь на нее, Гамлет не только не имел в виду во время нее привести в исполнение свое намерение (на это указывает не только отсутствие всяких намерений с его стороны — он об этом ничего не говорит, — но и анализ последней сцены, ниже, которая показывает, как Гамлет совершил все — после того, как Лаэрт открыл ему все, после смерти королевы, уже будучи сам убит и убив Лаэрта, т. е. непредвиденно, необдуманно; да он ведь не только убил короля — смысл сцены в катастрофе в ее целом, но об этом ниже), но не мог опастаться даже ничего. Все же он предчувствует все. Перед поединком он даже мирится с Лаэртом (не только по просьбе короля, он сам жалеет, что обидел его, — его слова об этом Горацио). <...>

Гамлет страдает тяжелой болезнью; в убийстве Полония, в схватке с Лаэртом он отрешен от самого себя, он сделал это (все вообще), *не быв самим собой; это сделал не Гамлет*; его странная рассеянность, которая отдает его во власть какой-то силы, его безумие, его «затмение»...

Гамлет предчувствует, что надвигается страшное, он знает, что заклад он выиграет — он упражнялся беспреостанно (по количеству ударов впоследствии это именно так), но у него невыразимо тяжело на сердце. Это скорбь — предчувственное переживание своей смерти, но это ничего, он презирает предчувствия не потому, что не верит им, — у него пророческая душа, и он все предчувствует заранее — и это самое глубокое и важное. До явления Тени он чувствует, что есть что-то недоброе, во время разоблачения он говорит «о, дух прозренья», предчувствует гибель Офелии, Гильденстерна и Розенкранца — «тюрьма», Лаэрта — «есть кое-что опасное», королевы — «сама погуби себя...», узнает тайну придворных, подосланных королем, поделушивание Полония, тайну пакетов, отъезд в Англию, — *все решительно* — в этом смысл взаимоотношения его роли и фабулы пьесы. Теперь он предчувствует катастрофу в поединке — роковую минуту трагедии, «остатка дней». Как эта минута, это чувство минуты определено здесь: теперь — так не после; не после — так теперь; а не теперь — так, наверное, после. Все совершается в свою минуту. Без воли провидения не погибнет и воробей. Быть готовым — вот все. *Вот все*. Этого нельзя комментировать: *это все*. Таково состояние Гамлета теперь, таково его чувство роковой минуты, катастрофического «остатка дней». Он ощущает под влиянием неопределимых предчувствий, такой скорбной тяжестью залегших в его сердце, в своей душе высшую *готовность*.



Быть готовым — вот все. Гамлет готов. Не решился, а готов, не решимость, а готовность. Вот отчего нет больше непонимания себя, упреков, осуждения, несмотря на то что он не идет исполнить свое намерение, — что особенно важно еще и еще раз отметить и подчеркнуть.

Гамлет предчувствует в томящей скорби, что *минута пришла, срок исполнился, час пробил* (вот отчего нет безволия больше!), роковой, трагический «остаток дней», отведенный самой трагедией (всем ходом действия, всем фатальным сцеплением крупных и мелких случайных событий образованный «промежуток времени») для совершения всего, замыкается.

Он готов: пусть будет — *Let be!*

VII

Если мы сравним Гамлета, его положение и роль в пьесе с магнитной стрелкой, находящейся в поле действия магнитных сил, в водовороте — невидимыми нитями, протянутыми через трагедию и направляющими ее, — то остальных действующих лиц в пьесе надо сравнить с железными, ненамагниченными стрелками, попавшими в то же поле: направляющее влияние магнитных сил (лежащих за сценой) сказывается непосредственно в Гамлете, но через него их действие передается и «ненамагниченным» остальным лицам; как магнитная стрелка магнетизирует железные, так Гамлет заражает всех трагическим. В этом смысле его роль центральная в пьесе — трагедии остальных лиц показаны как бы вполоборота, в намеках, в штрихах, с той только стороны, которой они обращены к Гамлету; сами же по себе они протекают в стороне от главного русла пьесы. И нас они все могут интересовать только с этой стороны (той, которой они обращены к Гамлету), на которой отражается действие магнитных сил трагедии, которая озаряется отблесками трагического пламени. Из этого уже ясно, что не «характеристика» их нужна нам, а только уяснение их места и значения в трагедии, поскольку это необходимо для того, чтобы наметить ход действия трагедии и выявить ее смысл в целом, отражение и преломление в них магнитных лучей.

Прежде всего, переходя к другим действующим лицам, необходимо отметить резкую грань, отделяющую Гамлета от них, — это совсем иные люди, два мира в трагедии: Гамлет и остальные, ночь и день в драме. Гамлет подлинно *трагический герой*, герой трагедии, носитель ее начала, и поэтому пьеса есть именно трагедия о Гамлете, принце Датском. У остальных действующих лиц есть драматические коллизии (не у всех), борьба с внешними и внутренними препятствиями, одним словом, все те моменты переживаний, которые характерны для драмы и могли бы каждое из этих лиц сле-



лять героем самостоятельной, отдельной драмы; это суть лица *драматические* в пьесе по смыслу роли и по качеству переживаний. Но нам интересны не сами по себе отдельные драмы этих лиц, как бы выделенные из трагедии, а только падающий на них ответ, отблеск трагического пламени, который делает их из возможных *героев* отдельных, выделенных драм — *трагическими жертвами* трагедии о Гамлете.

Прежде всего по силе и яркости трагического отблеска невольно нужно остановиться на Офелии. Образ Офелии глубоко необходимым трагедии, без него она не полна, не имеет своего смысла. Этот достигший последних глубин поэзии и запечатленный их неземным пламенем образ как бы господствует над всей трагедией, над ее «музыкой», составляя постоянный, слышимый все время ее «подголосок», аккомпанемент тихо, на много нот ниже основной мелодии, звучащей под (над) ней. Трагедия Офелии та же, что и трагедия Гамлета, но в ином воплощении, в ином проявлении, в иной проекции, в ином отражении — или, лучше сказать, в иной лирике, в иной музыке. Вот эта лирика ее трагедии (лирикой трагедии мы называем глубоко лирическое по существу переживание героем своей трагедии, т. е. то, как Офелия сама переживает свою трагедию) составляет под легким покровом высшей поэзии самое глубинное место трагедии. Офелия связана с фабулой пьесы двойко (и тем самым двумя истоками входит в главное русло пьесы, но есть у нее и особое русло своей трагедии, которое, видимо, не соединяется с общим, но внутренне глубоко ему родственно, кровно с ним связано): через то же мистическое начало своей жизни, рождение связью кровной, семенной, убитым отцом, начало отцовства, и через Гамлета — мистической связью любви (мы имеем в виду здесь наметить «магнетические» связи, а не формальные, внешние).

Первое — это и есть основная тема всей трагедии — общая ее *трагическая* почва: Гамлет, Офелия, Лаэрт, Фортинбрас — все это трагические дети умерших отцов; тема этих образов одна; почва их — трагическая, общая; но тема разработана в четырех образах, из которых глубоко важен каждый, но наиболее интересен после Гамлета один. Второе — через любовь Гамлета связывает ее со всей семейной трагедией его, с королевой-матерью, и, таким образом, связывает этих двух женщин в пьесе — мать и невесту Гамлета, не ставшую женой и матерью. И грех королевы, грех матери, отозвался в ней, в невесте, — прекращением брака, отказом от рождений, материнства. И оба эти — внутренне связаны между собой в своем интимном переплетении. Офелия обрисована очень смутно, неуловимо; это один из самых неисчерпаемо-глубоких и сокровенно-очаровательных по силе чистой поэзии образов. Но все же обе эти связи можно свести к одной: в драму Офелии, любящей трагического Гамлета, влетается через Гамлета (ибо обе нити идут через



него — убитый отец и любовь!) «магнетическая» нить, которая бросает на всю ее драму особый отблеск, связывает ее всю и притягивает к гибели. И брат и отец глубоко чувствуют гибельность любви Гамлета, волнуемые смутным ощущением ее трагической основы («Гамлет — раб рождения» etc. — см. гл. II). Офелия сама говорит на вопрос отца: «Не знаю я, что думать мне...» Офелия знает один ответ на требования отца порвать с Гамлетом: «Я повинуюсь». Момент глубоко важный (ср. с Гамлетом — поездка в Виттенберг, Англию), указывающий в проекции на житейско-семейные отношения, ее податливость, покорность (*готовность*) «магнитным» нитям, мистическую сущность ее глубоко пассивной женской души. Гамлета, пришедшего прощаться, — она все еще не знает, что думать, не понимает, — она испугалась: «Боже правый! В каком я перепуге». И на вопрос отца: «От страсти обезумел?» — Офелия: «Не скажу, но опасалюсь». Вот, хоть она и не знает, что думать о нем, она почувствовала все — она ужаснулась, она боится. Ее рассказ об этой сцене должен быть положен в основание всего Гамлета. <...>

Нигде так слово не бессильно, даже в Гамлете, как в сценах безумия Офелии — это глубины поэзии, ее последние глубины, не освещаемые ни одним лучом; свет этого безумия — необычный и странный — неразложим. Все впечатление совершенно непередаваемо. Ее безумный бред переплетает Гамлета и отца.

<...> Что-то молитвенное было в ее скорби и безумии; что-то искупительное, жертвенное в смерти. Этот глубочайший образ отрешившейся от браков, рождений девственной Офелии, весь сотканный из скорби молитвенного безумия, из просветленного ритма слез, интимнейшей печальной нежности души, неизвестной, женской, девической, не только глубоко важен для «музыки трагедии» — он глубоко вплетен в самый ход действия. Недаром Лазрт указывает на «действенное» влияние ее безумия:

Будь ты в уме и добивайся мщенья,
Ты б не могла так тронуть.

И недаром он говорит, как только видит ее:

Свидетель бог, я полностью воздам
За твой угасший разум...

И еще поводы к мщению:

Лазрт

Итак, забыть про смерть отца и ужас,
Нависший над сестрою? А меж тем —
Хоть дела не воротить похвалами



Она легко затмила б этот век.
Нет, месть моя придет!

И над ее гробом проклиняет он Гамлета:

Трижды тридцать казней
Свались тройне на голову того,
От чьих злодейств твой острый ум затмился!..

И здесь, на кладбище, перед гробом Офелии происходит вся сцена, точно образ мертвой Офелии носится над ней все время, — в *ее могиле* завязывается борьба Гамлета и Лаэрта, символизирующая их роковой поединок, который решил все, когда Гамлет, уже *стоя в могиле* (и Лаэрт *тоже*), будучи убит, — делает свое дело. Если вообще сцена на кладбище — первая сцена пятого акта — показывает кладбищенскую основу, «замогильную» сторону катастрофы, — вторая сцена того же акта (в обеих сценах происходит одно и то же — поединок Лаэрта и Гамлета, о смысле первой сцены — дальше, но смысл их первого поединка тот, что он происходит *в могиле* — во время рокового поединка они тоже оба стоят в могиле) связана с образом умершей Офелии, который возносится и над катастрофой, озаряя и ее иным светом. Трагедия Офелии, точно лирический аккомпанемент, который возвышается над целой пьесой, полный страшной муки невыразимости, глубочайших и темных, таинственных и сокровенных мелодий, который непонятным и чудесным образом выявляет и заключает в себе, — самое волнующее, самое намекающее и трогательно-большое, самое глубокое и темное, но самое преодоленно-просветленно-трагическое, самое мистическое в целой пьесе. Так трагедия переходит в молитву. Ее образ, сотканный из молитвенного безумия, ритмической слезности (т. е. самой сущности слез) и удивительных теней полужеланной, полукатастрофической смерти, овсянной зеркальной печалью плачущей воды, и ивы, и венков, и мертвых цветов, точно меняет тон всей скорби трагедии, заставляет ее звучать по-иному, преодолевает и просветляет ее; точно жертвенным, и искупительным, и молитвенным — придает религиозное освещение трагедии.

Но о религии трагедии — дальше.

VIII

Для выяснения общего хода действия трагедии, необходимого для рассмотрения катастрофы, остается еще сказать несколько слов об остальных действующих лицах: короле, королеве, Лаэрте, Полонии, Фортинбрасе, Горацио и др. Образ королевы, матери Гамлета, непосредственно примыкает к образу Офелии. Она связана с



завязкой трагедии, но и ее образ — женственно-расплывчатый, так что до конца пьесы остается совершенно невыясненным, знала ли она о преступлении ее мужа или нет. Ее пугает скорбь Гамлета, она хотела бы помирить его с королем, с ней он делится своими планами, — так что она *пассивно*, недействительно сопутствует ему во всем в пьесе. И вместе с ним она неизбежно, не зная ни о чем, идет к гибели. Она не посвящена в замыслы Клавдия — и в замысел убить Гамлета — и падает сама жертвой этого. Когда Полоний будто сыскал причину расстройста принца, она знает, что одна причина: смерть мужа и поспешный брак, в котором и она чувствует что-то преступное, и все же она еще обманывается и хочет увидеть счастье сына с Офелией, осыпать цветами их брачное ложе. В ее грехе есть какая-то наивность, которая ее и губит, — король предупреждает ее не пить, она настаивает и выпивает: в сцене представления, как и в сцене катастрофы, эта «наивность» греха ясна. «Что с его величеством?» — спрашивает она у короля, смущенного «мышеловкой». Есть поэтому что-то страшное в ее гибели — она гибнет сама, ее никто не губит. Ее все же глубоко пугает безумие Гамлета, она чувствует его гибельность — во время разговора с ним она, видя «налившееся» в нем убийство, вскрикивает, что и губит Полония. И после слов-кинжалов Гамлета эта слабая и безвольная женщина приходит в ужас от того, что она так просто делала, не зная даже, что это — грех. <...>

Она любит короля — это искренность греха, непосредственность, первоприродность его. В сцене, когда Лаэрт бросается с толпою черни на дворец, она не успокаивает его. «Но не король тому виной», — говорит она о смерти Полония. Горе она не предчувствует и придя объявить о смерти Офелии: «Несчастье за несчастьем...», она не только не замешана в убийстве Гамлета, она бьется за него — во время схватки на кладбище она говорит Лаэрту: «Не трогайте его». <...>

И это она просит Гамлета помириться перед поединком с Лаэртом. Есть в ее образе, бездейственном, пассивном, что-то ужасное — эта слабость природы, греховность самого естества (рождающего, матери, дающего жизнь), его естественность и глубокая первоприродность. Ее греху нет объяснения — Гамлет прав, — это не любовь, не расчет, какой-то черный демон, играя в жмурки, толкнул ее, — это сам грех, ни для чего, сам по себе, в своей природной слабости и невинности. И есть поэтому что-то ужасное в ее неизбежной гибели. Ее влекут нити к гибели — неудержимо, неотразимо, на всем ее образе греховной невинности лежит отблеск страшного огня, который пугает ее и на ее душу налагает тяжкое бремя трагедии. Таков ее образ: на ее судьбе яснее всего общий закон трагедии — ее пантомимы, который господствует над всем действием и неизбежно ведет к катастрофе, в которой весь смысл



трагедии: во время трагедии она не действует, она впутана в завязку трагедии (убийство), которая господствует над всей пьесой, и неизбежно подводится в развязке под завершающий, губительный меч катастрофы, занесенный над всей трагедией. И есть что-то странное в ее гибели — странен самый образ ее смерти, она гибнет, и как будто сама, случайно, и в то же время неизбежно, предопределенно еще с завязки трагедии (слова Гамлета о ее гибели): *так все действующие лица пьесы, точно слепые лошади, ведут, сами того не зная, вертят роковое колесо трагедии, подпадая в конце концов под него и погибая.*

Король тоже изнемогает под тяжким бременем: он тоже связан с завязкой пьесы, братоубийца, и это делает его главным лицом развязки, катастрофы. Собственно, бездейственная борьба Гамлета с ним, в результате которой оба противника поражены насмерть, и составляет все содержание трагедии, главное русло этой фавулы. Это те два сильнейших бойца, о которых говорит Гамлет и между которыми попадают и гибнут все остальные. Король в трагедии не преступник, его преступление совершено до трагедии. Он хочет теперь жить в мире с Гамлетом. Пьеса начинается с того, что он хочет уладить — и это, видимо, удается ему — и внешние отношения, расстроенные со смертью брата, и личные. Но в результате гибнет он и тронном завладевает Фортинбрас. Но о политической интриге ниже. Он просит Гамлета отбросить скорбь — он чувствует в ней что-то недоброе, не обычную скорбь сына по отцу, а нечто гибельное и ужасное. И все время тревога мрачная овладевает его душой. И хотя Гамлет ничего не предпринимает против него, но все же он все старается предупредить гибель, которую ощущает из его дел и слов, и идет навстречу ей, влекомый магнитными нитями. В начале пьесы он думает, что еще все может пойти хорошо: согласие принца остаться при дворе смеется радостью в его душе, как радуется его и желание принца устроить представление, развеселиться. Через *Полония*, *Гильденстерна* и *Розенкранца* он пытается выведать причину скорби Гамлета и сбить ее на другой путь, бороться с ней, развеселить Гамлета — так что те, сами того не зная, попадают в круг борьбы, сами служат орудием короля, как и Лаэрт, и вместе с ним гибнут. Есть много сходного у этих трех лиц и в роли их всех в пьесе (ср. отношение Гамлета к другому придворному, *Озрику*, акт V, сц. 2, с отношением к *Полонию* — «облако-верблюды», акт III, сц. 2). Только роль *Полония* и *после смерти* (ср. отец Гамлета) входит в фабулу — через *Офелию*, *Лаэрта*. О смерти *Гильденстерна* и *Розенкранца* (кстати, то, что делают они вдвоем, не мог бы сделать никто один: удивительный художественный прием — два придворных на одно лицо и роль их такая же) извещают в завершающий момент трагедии, что глубоко важно. <...>



Лазрт, который согласился быть орудием короля, занимает странное место в трагедии. Его роль, видимо, та же, что и Гамлета, оттеняет полную противоположность их и всю *безвольность* Гамлета: он тоже мститель за убитого отца, гибнувший и отмщающий вместе. Но он составляет полную противоположность Гамлету, и в этом смысл его роли — в контрасте их обоих, в нем то, чего нет в Гамлете. Он юноша, живущий во Франции и пользующийся молодостью, как все: он весь здесь, он пользуется счастливым мгновением, как советует ему король. Его пугает любовь Гамлета к Офелии, и он предчувствует что-то недоброе. Из разговора Полония и Рейнальдо (акт II, сц. 1) мы узнаем, *как* живет Лазрт, это сцена контраста Гамлету: все это к нему неприменимо, все это по контрасту рисует его. Игра, кутеж, разврат — обычные, по Полонию, недостатки пылкости и легкомыслия, свойственных молодости, это «брызги свободы, вспышки, взрывы пылкого характера, бурливость необузданной крови» — все то, что не может быть связано даже в воображении с Гамлетом: попойки, кутежи, игра, посещение «заворных домов разврата» — все то, что хоть и осуждается, но делается всеми, и право на что признается за молодостью. После убийства отца он совершенно меняется: взрыв мести заливает душу, бешенство отмщения, которое сперва направляется против короля, — его мечь кипит и бурлит в нем. <...> Но и его волю, как и безволие Гамлета, трагедия употребляет по-своему. Расчет короля соединяется с пылкостью Лазрта — он весь жаждет мести, он готов быть орудием короля: «Увижу в церкви — плотку перерву».

На кладбище, только увидя Гамлета, он бросается на него — их разнимают. В Гамлете есть что-то опасное, чего благоразумие Лазрта должно было бояться: *он сам* подает отравленную шпагу Гамлету, которой тот убьет его; и он вовлечен в гибельный круг, связан магнитными нитями и влечется к смерти. Необходимо отметить, что они вовсе не враги сами по себе, но по необходимости. Гамлет говорит о схватке на кладбище. <...> И перед поединком он обращается к нему с такой речью, на которую Лазрт лицемерно отвечает. Еще на кладбище Гамлет (приведено выше) спрашивает у него, почему он так относится к нему — ведь он любил его, но *не в этом дело*: оба исполняют свои роли, назначенные им, и только по совершению всего оба примиряются, точно они не врагами были все время, но исполняли роли врагов.

Лазрт по контрасту с Гамлетом дополняет образ Фортинбраса, который связывает также нитью общей политической интриги короля и Лазрта. Эта общая политическая интрига, которой открывается и заключается пьеса и которая составляет крайние точки, полюсы ее фабулы, и проходит через всю драму, в общих чертах такова: как и над семейной частью фабулы, здесь господствует «пантомима» — событие, совершившееся до поднятия занавеса,



которое определило собой все: из рассказа Горацио мы узнаем о поединке Гамлета и Фортинбраса (отцов), победителем из которого вышел Гамлет. Теперь, со смертью обоих, и в Дании и в Норвегии царствуют братья их. Эта политическая интрига, проходящая вне самой трагедии и охватывающая ее как бы рамкой, придает особый смысл всей фабуле, обеим ее частям, и недаром катастрофа заканчивается переходом датского престола к Фортинбрасу, но об этом дальше. Сейчас надо выяснить только ее в общих чертах, поскольку она связана с образами короля, Лаэрта и Фортинбраса. Так что здесь определены две крайние точки интриги — ее начало и ее конец. Через все течение трагедии тянется ее нить, проходя как бы извне, протекая в стороне от главного русла действия и все же будучи связана с ним все время: в роковые минуты трагедии эта связь обнаруживается ясно. Роковое положение дел в Дании, гниль ее, военные приготовления составляют фон трагедии. Победа Гамлета не надежна, и недаром Горацио и солдаты связывают появление Духа с прологом несчастий для родины. Король говорит о том же:

Королевич Фортинбрас,
Не чтя нас ни во что и полагая,
Что после смерти братниной у нас
Развал в стране и всё в разъединенье,
Возмнил такое о своей звезде,
Что надоел нам, требуя возврата
Потерянных отцовых областей,
Которые достал себе по праву
Наш славный брат.

Совпадение слов «развал в стране и все в разъединенье» с гамлетовскими «порвалась связь времен» неслучайное. Король улаживает это мирным образом, путем переговоров, — послы просят дядю его остановить все это, который и соглашается, но взамен этого просит пропустить через Данию племянника с войском, идущего на Польшу. Король соглашается, считая таким образом все улаженным. Но этот пропуск (какая черта бездейственности господствует и в политической части фабулы; здесь все — рассказы, разговоры с послами, и Фортинбрас дважды только проходит с войском) оказывается гибельным для Дании: все время как бы происходит бездейственная борьба между Гамлетом и Фортинбрасом, поединок отцов продолжается в сыновьях, которые ни разу не встречаются в пьесе, и Фортинбрас, проходя назад из Польши, попадает в ту самую минуту, когда расшатавшееся и «вышедшее из пазов» королевство почти гибнет, и он, бескровный победитель, имеющий права на трон, получает его. Недаром он сравнивает трупы с трупами на поле битвы: это все не им убитые, не им побежденные против-



ники, вот почему он оказывает Гамлету воинские почести — он убитый противник.

И по фабуле окончательный смысл пьесы не в убийстве короля, а в восстановлении Фортинбраса, к чему ведет вся драма. Эта интрига происходит все время за сценой, о ней узнаем из рассказов Горацио и послов, и только два раза проходит Фортинбрас — первый, когда Гамлету бросается в глаза контраст их, — туда, и в минуту катастрофы — обратно. Она расширяет рамки фабулы: расшатанное, вышедшее из пазов королевство, в котором что-то гнило, гибнет, и пропуск Фортинбраса, как бы уладивший все политические недоразумения, имеет, получает роковое значение. Но эта интрига имеет глубокий смысл, она необходимая часть фабулы трагедии — она прощупывается за всем. Король все стремится уладить отношения с Норвегией и дает согласие на пропуск Фортинбраса; Лаэрта толпа провозглашает королем — точно все, действительно, расшатано в королевстве, а семейная трагедия переходит в государственную, охватывается народной, и в «комнатную», интимную пьесу вводятся международные переговоры, посольства, народные восстания, мятежи, ожидаемые войны, многотысячные войска. Смысл этой части фабулы, так непосредственно связанной с завязкой и развязкой трагедии и проходящей через всю ее, будет выяснен дальше. Теперь же интересен только образ Фортинбраса, поскольку он оттеняет опять по контрасту Гамлета. Гамлет тоже связан с политической интригой: король боится его наказать, так как он любим народом; он говорит, правда вскользь, что король стал между его надеждами и избранием; и, главное, его связь непонятная — он дает голос Фортинбрасу, предрекая его избрание, отдает ему Данию, а своим рождением непонятно связан с роковым поединком, лежащим в начале всей интриги. <...>

Фортинбрас тоже мститель за убитого отца — не знающий муки безволия — боговдохновенный честолюбец. Гамлет, чувствуя всю особенность его, отличие от себя, восхищаясь им и не понимая себя (приведено выше), уже предрекает его избрание: такие нужны королевству, земле, энергичные, честолюбивые, без трагедии. Полная противоположность Гамлету, его победитель, не знающий разлада с «this machine», он обрисован двумя-тремя штрихами и только с этой стороны. Но и его воля, как и Лаэрта, как и безволие Гамлета, подчинена трагедии, ее законам.

Особняком стоит Горацио. Он стоит вне трагедии, не действительный, а ее созерцатель и рассказчик. Его образ имеет больше значения для стиля трагедии — ее рассказа, чем для ее действия. Действенная роль его не очень значительная (соединение Гамлета с Тенью отмечено выше), но «стилистическая» — чрезвычайно значительная. Он символизирует зрителя, смотрящего в молчании всю трагедию, ее рассказ, ее видимый смысл. <...> О его роли после



катастрофы — дальше. Ее рассказчик, он испытывает от этого зрелища такое впечатление, что хочет покончить свою жизнь и остается жить только для Гамлета, только по его просьбе. Это глубоко важная черта стиля трагедии.

Дальше идут лица эпизодические: придворные, священники, офицеры, солдаты, послы, могильщики, актеры, матросы, вестники, свита и т. д. Останавливаться на этих лицах не приходится: их роли всякий раз, когда это нужно было для оттенения, попутно отмечались (Гамлет и солдаты, актеры, могильщики — как трудно ему говорить с могильщиками и легко с актерами, солдатами — те молятся за него). Роль эпизодических лиц в пьесе ясна: не принимая участия в ходе действия, они нужны в его отдельных местах; их бегло очерченные образы (могильщики, актеры, придворные, солдаты и т. д.) глубоко значительны и для стиля трагедии.

Здесь мы в самых общих чертах наметили образы остальных действующих лиц — лишь постольку, поскольку это необходимо для выяснения хода действия и его зависимости (связи, подчинения или господства) от действующих лиц. Теперь остается в самых кратких словах остановиться на общем обзоре фабулы пьесы, хода действия в его целом, который неизбежно ведет к катастрофе, завершая всю пьесу, и на подробном выяснении самой катастрофы, что и составит предмет следующей главы.

IX

Все время, в течение всей пьесы, ощущается, как в обычный ход событий вплетается потусторонняя мистическая нить, которая неуловимо сказывается повсюду и выявляет за обычной, причинной связью, часто разлезающей на нити и оставляющей темные провалы, *иную*, роковую и фатальную связь событий, определяющую ход трагедии. Несмотря на всю видимую расплывчатость очертаний, туманность и неуловимость, трагедия в сущности своей в высшей степени одноцентрична, монономична, выдержана вся до последней черты. В ней все время господствует *один* какой-то закон трагического тяготения, который неотразимо с самого начала, с самого первого слова влечет к гибели. Вся она — во всем течении своем, в каждой сцене, в каждом слове — идет к гибели. Катастрофическое, роковое, гибельное все нарастает, все близится, так что катастрофа не является чем-то, со стороны развязывающим эту *бесконечную* (т. е. не имеющую конца в себе) трагедию, а внутренним результатом, неотвратимой неизбежностью внутреннего ее строения. *Все время идет к этой минуте*, и в ней весь ее смысл, вся цель. И вот минута настала, час пришел, срок исполнился.

Прежде чем перейти, однако, к самой этой минуте, надо остановиться в двух словах на *общем очертании фабулы* трагедии, по-



скольку она выяснилась из предыдущего рассмотрения, для того чтобы показать, как катастрофа неизбежно намечена в действии трагедии, дана в самой ее завязке, прорастает в каждой ее сцене. Собственно, все действие трагедии заключено в завязке, вынесенной за начало пьесы, и в развязке; все остальное есть слова, бездействие. Из одного того, что *все* действие заключено в катастрофе, что она — не последний только аккорд, заключительный результат действия, видно, что вся она дана в завязке трагедии. Строение фабулы нашей пьесы в высшей степени странное и необычное: она разветвляется по двум руслам, из которых одно охватывает другое, — политическая и семейная интрига. Завязка того и другого отнесена по времени до начала трагедии: два события господствуют над ней, определяя собой уже весь ход событий, как пантомима определяет содержание пьесы. Это роковой поединок Гамлета и Фортинбраса и братоубийственное преступление Клавдия. Это крайние точки, полюсы обеих интриг, лежащие вне самой пьесы, до нее, которые, как события, совершенные до начала ее, входят в пантомиму трагедии, в закон ее действия и, как пантомима, предопределяют роли в ней.

Другие крайние точки, полюсы интриг в катастрофе: это невероятная по насыщенности действием сцена, здесь разражается гроза, собиравшаяся все время, здесь через пустыни бездейственной трагедии проносится вихрь действия, здесь оно собрано все в одной сцене, в одной минуте трагедии. Вся трагедия, которая протекает между этими крайними точками, между полюсами действия, бездейственна; она заполнена в части политической интриги переговорами, посольствами, рассказами о прошлом и чисто «пантомимическими» — бессловными — *проходами* по сцене Фортинбраса. И все же все время чувствуется в этой части, наиболее бездейственной, роковое значение роли норвежского принца; его «проходы» по сцене освещены таким светом, что все время чувствуется, как все в ней идет к этой минуте, решающей все. Политическая интрига проходит вне главного русла действия, охватывает его извне и, точно развертывающаяся нить семейной интриги, поворачивает колесо политической. Значение этой политической интриги глубоко важное, это не просто фон, обстановка трагедии. Она, совершенно неразработанная, намеченная общими, схематическими, упрощенными линиями, «пантомимическими» чертами, вся предопределенная «пантомимой» поединка, немотивированная, раздвигает рамки фабулы и, будучи придана пьесе извне, выносит фабулу из-под власти действующих лиц, из-под подчинения характерам, причинам, случайностям и, охватывая семейную историю кольцом, возносит над ней, над целой фабулой, над всей пьесой *пантомиму трагедии*, утверждая господство над ней немотивированного, единственного закона: *так надо трагедии*. Так что *фор-*



мально, внешне — целью всей *фабулы* пьесы, ее *задачей* было не убийство короля и др., а восстановление, победа Фортинбраса, недействительная, необъясненная, произвольно внесенная в *фабулу* пьесы, ибо это есть ее конечный, крайний, «целевой» пункт, к которому она все идет. Ход действия семейной интриги протекает параллельно все время, сливаясь и совпадая с политической в последней точке. Здесь тоже — *все действие* сосредоточено *исключительно* в завязке, отнесенной ко времени до начала трагедии, и в катастрофе, уже показывающей, что вся она дана в завязке, существует уже в ней, так как между ними, между этими двумя крайними точками, действия нет, ничто новое не возникает. Так что и здесь вынесенная за трагедию, за ее начало пантомима господствует над всем действием. Чем же заполнена вся трагедия, т. е. все между этими крайними точками?

Все время, в каждой сцене, в каждом слове, в каждом движении своем — трагедия идет неуклонно к катастрофе, к одной минуте. Над ней точно таинственными силами трагического тяготения вознеслась завязка и заставляет возникнуть в ней отблески гибели, влечет ее к гибели. Вся пьеса заполнена *бездействием*, насыщенным мистическим ритмом внутреннего движения трагедии к катастрофе. Здесь неудавшиеся планы, случайности, разговоры, томления бессилия, муки слепоты — и все, все к одному, к одной минуте, которая разрешает все, которая возникает не из планов действующих лиц, не из действия их, а подчиняет их себе, господствует над ними. Завязанный до начала трагедии узел все затягивается и затягивается, и разрешается в нужную минуту. Ход действия пьесы или, вернее, бездействия таков в общих чертах: с самого начала ощущается что-то уныло-зловещее, еще есть надежды, что все пойдет хорошо, но мрачные предчувствия оправдываются, спасения нет. Это чувствует Гамлет, этого боятся все смутно и слепо, но все же есть еще надежды, что все уладится, все пойдет хорошо; здесь еще колебания ритма гибели (вся трагедия исполнена этого внутреннего, мистического ритма гибели — не в нем ли и смысл трагического?) — сцена на сцене, перелом в ходе действия, поворотный пункт, кульминационная точка бездействия, после которой вся пьеса неудержимо идет к гибели. Эта сцена, по *фабуле* открывающая замыслы, тайны, срывающая маски с противников, выявляет самую символику сцены, смысл ролей, господство пантомимы. Сперва перед зрителями проходят пантомимы пьесы — ее схема, ее скелет, ее *фабулы*, ее извлеченное действие. — потом уже сама пьеса, где актеры исполняют только *роли*, предопределенные пантомимой (клятвы королевы и слова короля). Эта самая центральная сцена драмы.

Неотразимость пантомимы трагедии, неуклонно ведущей ее к одному, ощущается ясно. После этого (как, впрочем, и события до



этого, но в скрытой, невыявленной форме) все события фабулы — убийство Полония, смерть Офелии, поездка в Англию — только толчки, внешние удары, биения этого ритма гибели, а чувствования, переживания героев, на которых мы останавливались выше, вся лирика трагедии — только ощущения и отражения этого ритма, который и их подчиняет себе. Перед самой минутой ритм замедляется, понижается, наступает тишина, которая насыщена таким предчувствием гибели, что делает совершенно понятным весь мистический ужас, с которым все встречают дворцовую «лотеху» — поединок, чувствуя, что минута пришла. Пятый акт делится на две сцены, одинаковые почти по действующим лицам и по пантомиме их: первая на кладбище — все за гробом Офелии, смотрят борьбу Гамлета и Лаэрта *в ее могиле*, вторая — катастрофа во дворце. Здесь точно в двух проекциях одно и то же, *один акт в двух сценах*, точно показана потусторонняя, замогильная сторона катастрофы, *кладбищенская, мертвая сторона* этого акта. «Пантомимически» борьба принца и Лаэрта *в могиле* предсказывает их поединок и не только оттеняет его замогильную сторону, *посмертную*, но и указывает на действительный *посмертный* характер их борьбы — об этом дальше. Веяние смерти и посмертного остается от этой сцены и ощущается во время катастрофы, которая есть не что иное, как всеобщая смерть.

Так что замедление ритма гибели — есть тишина смерти, повеявшая на край жизни. Такова кладбищенская основа катастрофы. Если все время действие происходило на краю, на грани жизни, то теперь оно продвинулось к самой меже смерти и, что самое ужасное и мистическое в пьесе, *перешло за эту межу смерти*. Если все время мистическая нить потустороннего неуловимо вплеталась в ход событий, обнажаясь в Гамлете и отражаясь в ужасе и предчувствиях остальных, то здесь эта потусторонняя, закулисная сила начинает явно действовать. Вот почему нет нигде такой потрясающей сцены, как эта: мистическое, всегда скрытое, всегда смутно ощущаемое, всегда тайное — здесь выявляется, обнажается и проявляется в *посмертном действии*. Эта потусторонняя сила, ощущавшаяся все время за ходом действия пьесы, здесь ясно начинает проявляться. Здесь судьба трагедии — a divinity — уже «образует концы» — *shapes our ends*.

После убийства Полония Гамлет говорит: будет хуже. Теперь оно пришло: срок исполнился, час пробил, минута пришла, и свет этой минуты, зажегшийся от обнажившегося мистического пламени трагедии, невыносим для человеческих глаз. Эта сцена даже по стилю представляет резкую противоположность всей пьесе: в ней почти нет слов, до того она действительна, переполнена действием, она сжата вся — по ней проносится буквально вихрь действия, слова только отрывистые, короткие, как удары рапир, вся она толь-



ко в ремарках, поясняющих действие. Едва ли есть сцена, в которой веяние смерти было бы так ошутительно, мистический ужас которой был бы так силен. Гамлет не осматривал рапир. Состязание начинается. Первый удар наносит Гамлет. Король предлагает ему отравленный кубок. Гамлет — это глубоко важно — сражается с увлечением, он весь захвачен поединком, видит в нем не одно состязание: он отказывается, хочет раньше кончить. Гамлет наносит второй удар.

Король. Сын наш побеждает.

Как он и предчувствовал, заклад он выиграл. Королева пьет за его успех.

Король. Не пей вина, Гертруда!

Королева. Я пить хочу. Прошу, позвольте мне.

Она пьет не ей назначенный отравленный кубок.

Король (в сторону). В бокале яд. Ей больше нет спасенья!

Лазрт говорит королю: «А ну теперь ударю я».

Король. Едва ль.

Лазрт (в сторону). Как совести все это не противно.

Что же заставляет его против совести играть навязанную ему роль, совершив которую он обратился к Гамлету со словами любви и прощения? И Гамлет его любит, но «не в этом дело» — они сыгряют свои роли, назначенные им пантомимой трагедии, убьют друг друга. Лазрт ранит Гамлета. Затем в схватке они меняются рапирами, и Гамлет ранит Лазрта. Вот все заключено в ремарке, происходит без слов. Рапира отравлена, и оба (в руке Гамлета теперь та же отравленная рапира) ранены смертельно.

Королева падает — ремарка сменяет ремарку.

Гамлет. Что с королевой?

Король. Обморок простой.

При виде крови.

Королева. Нет, неправда, Гамлет.

Питье, питье! Отравлена! Питье! (Умирает.)

Уже отравленная, уже умирающая, уже со смертью в крови, уже будучи не здесь, уже свесившись за грань, уже оттуда открывает она, что питье отравлено. Темная волна подымается — и в миг за-



Трагедия о Гамлете, принце Датском

хлестнула Гамлета (здесь важно подчеркнуть ход катастрофы — только после нечаянной смерти королевы подымается эта волна).

Гамлет

Средь нас измена! — Затворите двери!
Кто ее виновник? Найти его!

Лаэрт еще раньше почувствовал все.

Озрик

Откуда кровь, Лаэрт?

ж: Лаэрт

Кулик попался.

дв

Я ловко сети, Озрик, расставлял

дз

И угодил в них за свое коварство.

И теперь, уже тоже оттуда, уже будучи убит (S'm Kill'd), открывает все.

Лаэрт

Они в твоих руках.

Ты умерщвлен. Спасти тебя нет средства.

Всей жизни у тебя на полчаса.

сд

Улики пред тобой. Рапира эта

д

Отравлена и с голым острием.

дв

Я гибну сам за подлость и не встану.

дз

Нет королевы. Больше не могу..

д

Всему король, король всему виновник!

Едва ли можно было вообразить, что в обстановке реальной трагедии может быть с такой потрясающей силой показано потустороннее вмешательство. Невозможно представить себе положение, более реального и вместе более мистического в одно и то же время: здесь действие язвисто переступает между, отделяющую смерть от жизни, свешивается на грань, *это есть сама смерть* — последняя черта, отделяющая жизнь от загробного, на этой черте происходит действие. Здесь взят момент невероятный: все эти люди — королева, Лаэрт — уже *не здесь*, они уже смертельно ранены, отравлены, в них нет жизни и на полчаса, они действуют здесь в удлиненную, растянутую, но именно в самую минуту смерти, умирания. Одно приближение к смерти создает отрешенность от мира и переносит душу за грань, а здесь взято состояние *самой смерти*, умирания: в минуту смерти, уже убитые, они делают свое посмертное дело. Гамлет особенно: пока у него еще нет намерения сейчас убить короля. Он *уже убит*, в нем *нет жизни и на полчаса* (удар



нанесен раньше), смерть уже началась, он уже в смерти, в его руке очутился изменнический клинок, отравленный и острый. Лаэрта Гамлет ранил уже в смерти, уже будучи ранен сам. Последние полчаса жизни — это уже мертвец, во власти смерти, делают свое *посмертное* дело, свое загробное, ужасное дело.

Гамлет

Как, и рапира с ядом? Так ступай,
Отравленная сталь, по назначенью!
(*Закалывает короля.*)

Пусть яд, отравка делает *свою работу*. И отравленный кубок заставляет он его выпить. Все обращается против него — король умирает. Действие закончено. Лаэрт сыграл свою роль — он больше не враг Гамлету.

Лаэрт

Ну, честный Гамлет, а теперь давай
Прошу тебе я кровь свою с отцовою,
Ты ж мне — свою!
(*Умирает.*)

Гамлет следует за ним; теперь он уже там, здесь он уже все сделал и знает все. Он уже умер. «Все кончено», — говорит он. <...>

Гамлет

Гораций, я кончаюсь. Сила яда
Глушит меня. Уже меня в живых
Из Англии известья не застанут.
Предсказываю: выбор их падет
На Фортиnbrаса. За него мой голос.
Скажи ему, как все произошло
И кончилось. *Дальнейшее — молчанье.*
(*Умирает.*)

Горацио остается жить по просьбе Гамлета — если он муж, пусть отдаст кубок, нужно мужество, чтобы жить в этом гадком мире и не отворить себе врата блаженства одним ударом. Гамлет оттуда дает свой *посмертный*, умирающий голос возвращающемуся в это время (*в эту минуту*) Фортиnbrасу, предрекая его избрание. Горацио он завещает рассказать все, всю трагедию; ему рассказать мешает смерть — он рассказал бы, но уносит в могилу тайну этого иного рассказа: «*Дальнейшее — молчанье*». (*Умирает.*) Гамлет умер. Его трагедия кончилась. Завершается она молитвенно.



Горацио

Разбилось сердце редкостное. — Спи.
В полете хором ангелов качаем.

Трагедия Гамлета кончилась. В эту минуту приходят послы из Англии уведомить о смерти двух придворных и несущий победу Фортинбрас. <...>

Вот вся, в общей схеме, фабула трагедии, ее рассказ, то, что завещал Гамлет передать, — *остальное молчание*. Фортинбрас с грустью встречает свое счастье: «Не в добрый час мне выпадает счастье». И недаром он оказывает Гамлету воинские почести — он точно побежденный воин, и это — точно поле битвы.

Победные фанфары Фортинбраса переходят в похоронный марш: это музыка смерти, мелодия умирания, песня могилы завершает трагедию. Трагедия завершается смертью, «всеобщим умиранием», это поистине «*нир смерти*». В этом смысл трагедии. Умерли все — король, королева, Гамлет, Полоний, Лаэрт, Офелия, Гильденстерн, Розенкранц; Горацио остался жить из мужества — это подвиг. Так трагедия вплотную вся пододвинулась к грани смерти, перешла за ее межу; вся ушла в смерть. И только здесь, наверху, по сю сторону межи протянута еще чуть-чуть нить фабулы — воинские почести, пальба, рассказы, похоронный марш, — а вся трагедия перешла на межу, потонула в смерти, переступила роковую грань, последнюю черту. Вот почему *наверху* остались только рассказ о трагедии, воспоминание о ней, похоронные почести и марш — все связанное со смертью, все то, что *здесь* говорит о смерти, ибо сама трагедия вся ушла в смерть и молчание.

Х

Мы закончили обзор «Гамлета». И эта трагедия осталась для нас загадкой в конце обзора еще больше, чем в начале его. Не разгадать эту загадку — была цель этих строк, не раскрыть тайну Гамлета, а принять тайну как тайну, ощутить, почувствовать ее. И если загадочность и непостижимость произведения только усилились в этой интерпретации его, — то это не прежняя, начальная его загадочность и непонятность, проистекавшие от внешней темноты трагедии и стоявшие помехой на пути к художественному ее восприятию, — а новое, глубокое, глубинное ощущение тайны, создавшееся в результате восприятия этой пьесы. Задача критика только и сводится вся без остатка к тому, чтобы дать известное, свое, определенное направление восприятию трагедии, сделать его именно в этом направлении возможным, а к чему придет читатель трагедии в результате движения его художественного переживания по этому направлению — это вопрос, выходящий из области ограничен-



ного, строго художественного восприятия пьесы. Здесь «чистое» восприятие исчерпывает себя, здесь искусство кончается и начинается... Что? Этот вопрос и стоит сейчас перед нами: что начинается сейчас за нашим «восприимчивым» трагедии, к чему привело это его «направление». Не вдаваясь глубоко в существо дела (мы намеренно ограничим тему этого эпизода художественной стороной трагедии), все же постараемся узнать в самых общих чертах только, до чего дошли мы, что начинается за этим, если это не искусство, то что это?

Прежде всего, трагедия удивительна по основному тону своему, по главному строю своему — взаимоотношению фабулы и действующих лиц. Обзор хода действия и образов действующих лиц с достаточной ясностью указывает, что фабула пьесы при всей особенности своей структуры (политическая интрига, две части фабулы: «нантомима» — катастрофа до начала действия, полная бездейственность, катастрофа) не может быть выведена из характеров героев; нет здесь и предопределенной, *предсказанной*, действующей *вопреки* характерам (влекушей добрых и чистых к ужасным преступлениям), ужасной связи лиц и фабулы, которую называют роком, фатумом. Обе эти трагедии — рока и характера — внутренне родственны по идее, их объединяет то, что в обоих случаях фабула подчинена действующим лицам, в первом случае — слепо они делают то, что предопределено роком, во втором — отдаются влечениям своих «характеров», данных тоже заранее, так что трагедия характера есть как бы видоизмененная трагедия рока. «Гамлет», как показывает все предыдущее, не есть ни трагедия рока, ни трагедия характера. Что же? Как определить ее? Необычная и не похожая ни на какую другую, она не являет нам действительное столкновение воли, борьбу с препятствиями — внутренними или внешними. Ее справедливо назвать «трагедией трагедий» не только потому, что каждая иная исходит из такой именно трагедии, но и потому, что она к ней приходит: «Гамлет» начинается там, где кончается обычная трагедия. Это основа и вершина, альфа и омега. Она вся построена на изначальной скорби самого существования, печали бытия. В этом основной смысл трагического. По всеобщему толкованию, трагическое заключается в роковом столкновении человеческой воли с препятствиями — извне или изнутри. Но ведь здесь дается только обстановка, условия, необходимо сопровождающие трагическое. Драматическая борьба указывает лишь на то, что трагическое достигает такого напряжения, что необходимо выливается в действие. Но при этом говорится лишь об обусловленности, но не о самом трагическом.

Что же выявляет трагический герой в процессе драматического столкновения? Ведь не самое столкновение, а то, что лежит в основе его, основопричину трагического состояния героя. Он вы-



являет нечто более глубокое, чем случайное и преходящее, что лежит в основе всякого драматического столкновения. Он выявляет общее и вечное, так как на трагедию мы смотрим снизу вверх: она — над нами, она — фокус, в котором собралось изначальное, вечное, непреходящее нашей жизни. Во всякой трагедии за бешеным водоворотом человеческих страстей, бессилия, любви и ненависти, за картинами страстных устремлений и непостиганий мы слышим далекие отголоски мистической симфонии, говорящей о древнем, близком и родимом. Мы оторваны от круга, как когда-то оторвалась земля. Скорбь — в этой вечной отъединенности, в самом «я», в том, что я — не ты, не все вокруг меня, что все — и человек, и камень, и планеты — одиноки в великом безмолвии вечной ночи. И как мы ни назовем непосредственно, ближайшим образом причину трагического состояния: роком или характером героя, мы приходим все равно к истоку этого состояния: к бесконечной, вечной отъединенности «я», к тому, что каждый из нас бесконечно одинок.

На этой изначальной скорби бытия построен «Гамлет». Вся трагедия точно происходит на грани, на пороге двух миров, в ней точно осуществляется через *трагедию* Гамлета связь обоих миров (Гамлет через Гамлета, Фортинбрас через Фортинбраса, тождество имен глубоко символично), восстанавливается прерванное единство, преодолевается отъединенность — так трагедия переходит в молитву, восходит к молитве. Ибо там, где молитва (слияние), там трагического нет, там кончается трагедия. Смысл трагедии именно в этой воссоединенности: точно ее *второй смысл*, о котором говорит умерший Гамлет, смысл здешней тайны, тайны жизни в трагическом свете.

А вы, немые зрители финала,
О, если б только время я имел, —
Но смерть — тупой конвойный и не терпит
Отлынивания, — я б вам рассказал —
Но пусть и так. Все кончено, Гораций,
Ты жив.

.....
Скажи ему, как все произошло
И кончилось. Дальнейшее — молчанье.

Точно это «дальнейшее — молчанье» сливается с загробной тайной, о которой говорит отец Гамлета:

Мне не дано
Касаться тайн моей тюрьмы. Иначе б
От слов легчайших повести моей
Зашлась душа твоя и кровь застыла,



Горацио, мы знаем — фабулу трагедии. Сам Гамлет, стоящий уже в могиле, мог бы рассказать нам, бледным, дрожащим немым зрителям, иное, второй смысл трагедии, но он унесен *туда*, он, как и загробная тайна, молчит. О нем в этюде не сказано *прямо* ни слова, хотя весь он посвящен этому второму смыслу. Повторим здесь: можно, конечно, и прямо говорить об этом втором смысле, но это уже тема особая, требующая особого подхода, тема, так сказать, мистическая, потусторонняя (как и сам смысл), метафизическая, допускающая к себе только отношение религиозное и выходящая за пределы художественного восприятия трагедии. Здесь же нас занимает второй смысл лишь в ограниченных пределах трагедии, в замкнутом кругу ее «слов». В этом цель всего этюда: прощупать этот второй смысл, это остальное, что «есть молчание» в чтении трагедии, в ее словах. Мы, закончив обзор, подошли вплотную к чему-то, что мы хотели в настоящей главе определить, к смерти и молчанию, куда ушла трагедия, к ее рассказу (чтению) и второму смыслу.

Здесь искусство кончилось, началась религия. Смысл «*пантомимы трагедии*», смысл «*так надо трагедии*» определенно религиозный: это известное восприятие человеческой жизни через призму трагедии. Гамлет говорит о божестве, управляющем нашими судьбами, о роковом ритме времени — не теперь, так после; после, так не теперь, — о воле провидения, без особой воли которого не погибнет и воробей. Это все религия трагедии, у которой один обряд — смерть, одна добродетель — готовность, одна молитва — скорбь.

Что это за Бог трагедии, которому молится своей скорбью Гамлет, — это тема особая.

Говорят обычно о «просветленном» ощущении после созерцания или чтения трагедии, наступающем, несмотря на всю ужасность трагического. Дело личного ощущения: в нашем чтении трагедии, предлагаемом в настоящем этюде, приходится говорить не о просветленном, а об омраченном впечатлении: трагедия заражает душу читателя или зрителя своей беспросветной скорбью, и в этом ее смысл восприятия трагического. Вообще не мешало бы задуматься над эстетической формулой «художественное наслаждение»: не является ли это «наслаждение» подчас, особенно при созерцании трагедии, глубоким мучением, омрачением духа, приобщением его к трагическому. Мы все испытываем, созерцая трагедию, то, что король, глядя на пьесу «Убийство Гонзаго»: мы, все рожденные, причастны к трагедии и, созерцая ее, видим на сцене воспроизведенной *свою вину*, вину рождения, вину существования, и приобщаемся к скорби трагедии. Трагедия нас, как и Клавдия, уловляет в сети собственной совести, зажигает трагический огонь нашего «я», и ее переживание поэтому делается для нас глубоко мучитель-



ным вместо ожидаемого эстетического «наслаждения». Вот почему мы, как Клавдий, прерываем восприятие трагедии, не выдерживая ее света до конца; вот почему всякая трагедия, как и представление в «Гамлете», обрывается до конца — на молчании и есть поэтому оборванная, незаконченная трагедия.

Трагедию надо закончить, надо восполнить в себе, в своем переживании. Это иное восприятие трагедии ужаснуло бы нас, как ужасна именно загробная тайна Духа для земных ушей, и, кто знает, может быть, и наша рука, как и Горацио, потянулась бы к отравленному кубку. То же и с Гамлетом. Трагедия обрывается. Вся она уходит в смерть и молчание (ср. прекращение представления в «Гамлете»), а *здесь*, наверху, остается для *художественной законченности* рассказ трагедии, чуть-чуть развернутая, протянутая еще нить фабулы, которая сворачивает в круг, замыкает трагедию, возвращаясь в ее рассказе к ее началу, к ее новому чтению, ограничивая ее восприятие *художественным* восприятием, чтением и обрывая на смерти и молчании ее сущность. Но художественное восприятие есть *«испугавшееся»*, *прерванное* восприятие, незаконченное; оно неизбежно приводит к иному — к восполнению слов трагедии молчанием. Рассказ о «нестественных» событиях, смертях, гибели выделяет, отграничивает художественное восприятие трагедии, *ее чтение*; замыкает в круг, возвращаясь к началу и повторяя трагедию, ее «слова, слова, слова», ибо весь «рассказ» ее, то, что есть в ее чтении, то, что подлежит художественному ее восприятию, — все это ее «слова, слова, слова». Остальное — молчание.