

ББК 83.3(4)
К 22

Карасев Л.В. Три заметки о Шекспире. М.: Российск. гос. гуманит.
ун-т, 2005. 52 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 45)
ISBN 5-7281-0861-X

ISBN 5-7281-0861-X

© Карасев Л.В., 2005
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2005

Предисловие

Название, возможно, не вполне точно отражает суть дела. Речь идет не о Шекспире, а его сочинениях или, еще точнее, о текстах, приписываемых Шекспиру. Вместе с тем, данный метонимический ход ухватывает и нечто важное – то, что указывает на органическую связь, существующую между автором и его сочинениями.

Текст – часть автора не только в переносном, но и вполне конкретном смысле слова. Автор сказывается в тексте всем своим составом, всей целостностью своей человеческой и творческой организации. Поэтому рассматривая подробности текста, т. е. подробности придуманного автором мира, мы невольно прикасаемся и к самому автору.

Предлагаемые заметки о сочинениях Шекспира написаны в манере, которую я полтора десятилетия назад назвал «онтологической поэтикой» или «иноформным анализом текста». В этом жанре написано большинство моих работ, в том числе и книга «Вещество литературы»¹, куда вошли разборы русской литературной классики от Пушкина и Гоголя до Булгакова и Платонова. Мне много раз приходилось подробно изъяснять основные принципы онтологического (иноформного) анализа текста, поэтому теперь можно ограничиться лишь самыми общими соображениями, тем более, что в каждом из трех составляющих книжку очерков теоретические пояснения по поводу того, как осуществляются те или иные исследовательские процедуры, присутствуют с необходимостью.

¹ *Карасев Л.В.* Вещество литературы. М., 2001; *Карасев Л.В.* Онтология и поэтика // Литературные архетипы и универсалии. М., 2001. С. 293–347.

В основе названного подхода лежит предположение о том, что одним из существенных условий возникновения и становления текста является наличие исходного смысла – импульса, содержание которого не сводится ни к так называемой «основной мысли произведения», ни к его «краткому содержанию». Исходный смысл в своем абсолютном значении равен всему тексту, однако наиболее заметно проявляет себя в цепочке вариантов-иноформ (отсюда и название «иноформный анализ»), в которых он показывает себя то одним, то другим способом. Отличаясь друг от друга своими внешними обликами, иноформы исходного смысла имеют глубинное внутреннее родство, что естественным образом объясняется обстоятельствами их возникновения. Все они – варианты, повороты, маски единого чувства или мысли, которые держат на себе (вместе с сюжетом, жанром, стилем) целое текста.

Исходный смысл и его иноформы это стержень или «неофициальный сюжет», который поддерживает и направляет сюжет видимый, официальный, влияет на обстоятельства, характеры и детали повествования. Речь идет о силе, которая исподволь определяет конфигурацию того, что принято именовать «единством формы и содержания». Это и не «про что», и не «как», а это то, «с помощью чего» осуществляют себя и «что» и «как». Это то, что в тексте не записано напрямую, буквально, но это то, что в нем некоторым образом присутствует.

Собственно, исследованием данного странного, призрачного отсутствующе-присутствующего предмета я и пытаюсь заниматься. Как выстраивается невидимый неофициальный сюжет текста, какие облики он принимает, как сказывается на устройстве всей повествовательной конструкции, дает ей возможность быть – все это и составляет поле исследования для онтологически ориентированного исследователя.

Три пьесы Шекспира – три разные истории, и внутри каждой из них свой смысловой импульс, который дает тексту возможность жить в культуре, откликаться в других текстах, трансформироваться и рождать новые повествовательные возможности.

Предлагаемые читателю очерки представляют собой переработанные и дополненные варианты статей, публиковавшихся ранее в журналах «Вопросы философии» и «Диалог. Карнавал. Хронотоп».

Флейта Гамлета

Что там за шум?

В. Шекспир. «Гамлет»

К флейте нас подведут темы зрения и слуха, а сам Гамлет представит как человек рассматривающий и слушающий; прежде всего как «человек», а уж затем принц или датчанин. И хотя эти мотивы достаточно изучены шекспироведами, всегда важен поворот темы, смысловой контекст, в который мы ее погружаем.

Рассматривание как онтологический жест, как попытка утвердиться в собственной правоте. Взгляд Гамлета несет на себе отпечаток своего времени, но есть в нем и нечто универсальное, внекультурное, внеисторическое, то, что и делает его столь привлекательным для онтологически ориентированной поэтики. В этом смысле, перефразируя слова Александра Попа, можно не только Шекспира, но и самого Гамлета назвать «инструментом Природы».

В нашем случае «природа» – синоним жизни, присутствия. Это телесно-субстанциальная основа, благодаря которой, в формах которой возможен мир и человек с его душой и мечтой. На первое место выдвигается исходное изумление перед бытием как таковым, перед фактом его наличия и пространственно-предметной оформленности. Явленность, существование, жизнь встают против отсутствия, несуществования и смерти. Именно этим слоем текста, слоем, где укоренена и растворена в веществе смысла названная альтернатива, и занимается онтологическая поэтика, в этом ее «ограниченность» и специфичность. В этом же – причина того, что в «Гамлете» я выберу лишь одну смысловую линию и буду следовать ей, не стремясь, однако, подтянуть к ней все содержание трагедии.

Действия в рамках наиболее широкой из мыслимых классификаций (наличие – отсутствие) предполагают известную однородность, монолитность взгляда, уравнивающие различные элементы бытия и текста. Рисунок «событий», который при этом возникает, может показаться достаточно непривычным, поскольку «героями» трагедии окажутся не только люди, но и предметы и даже такие отвлеченно-конкретные вещи, как «зрение», «слух», «истина», «ложь», «жизнь» и «смерть».

Я начну с самых прославленных мест в «Гамлете», которые давно уже стали его эмблемами, или «визитными карточками». Таковых в трагедии немало, в принципе, можно было бы начать почти с любого из них, поскольку «кривая смысла», как сказал бы Я. Голосовкер, все равно приведет нас к исходной точке, откуда, как волны, расходятся главные гамлетовы проблемы. Для меня же отправной стала знаменитая сцена, где рассказывается о том, как коварный Клавдий влил яд в ухо короля.

Ухо короля

Это место поразило меня еще в детстве. В «Гамлете» вообще многое производило впечатление, но каждый раз, когда я доходил до слов Призрака «И тихо мне в преддверия ушей / Влил прокажающий настой ...»², по моему телу проходила дрожь.

Похоже, проблемой здесь оказалась сама *форма убийства*. Король мог умереть от стрелы, пули или рапиры, он мог быть задушен; мог, наконец, погибнуть от яда, но погибнуть «нормально», например так, как гибнет в финале Гертруда, выпив отравленного вина.

Почему яд был влит именно в ухо? Необычность случившегося обозначена в тексте со всей определенностью. Призрак называет это убийство «ненормальным» или противоестественным (*unnatural murder*), а затем, заметив, что ужасно само по себе любое убийство, еще раз называет свою смерть «странной» и «неестественной». Не в том ли странность, что яд и ухо не сочетаются друг с

² Здесь и далее – перевод М. Лозинского; там, где это требуется, дается калька или цитируется первоисточник: *Шекспир В.* Трагедия о Гамлете принце Датском. Л., 1937.

другом? Яд предназначен для рта, а попадает в ухо. Возникает ощущение какой-то фундаментальной «ошибки», которую хочется исправить, вернув рту то, что принадлежит ему по праву естественности. В русском языке слова «яд» и «еда» происходят от одного корня. У Шекспира названы «сок» или «питье» (juice). Смысл несочетаемости напитка и уха здесь тот же самый: питье предназначено для рта. Оттолкнувшись от этих сопоставлений, позволено задать вопрос, в котором форма события перерастет в нечто большее и укажет на источник, откуда она, собственно, и происходит.

Смерть короля предельно метафорична. Не случайно вокруг нее сразу же накручивается многослойная символика, связанная именно с названной отвратительной подробностью убийства. По официальной версии король был укушен змеей во время послеобеденного сна в саду. Призрак говорит Гамлету, что ложь о его кончине оскорбляет и обманывает «ухо Дании» (ear of Denmark). Это похоже на своеобразное предвосхищение назревающего события: «ухо Дании» готовит нас к рассказу об ухе короля. Автор знает о том, что ему предстоит рассказать в дальнейшем, и это знание «мучит» его, заставляя проговариваться о еще не свершившемся событии или же «вспоминать» о нем впоследствии, как это случилось, например, в ремарке Гамлета, отстоящей от рассказа об отравлении на три акта: «хитрая речь спит в глупом ухе». Хотя эти слова произнесены по другому поводу, «исходный» смысловой набор – налицо: темы сна, уха и обмана указывают на событие, произошедшее в королевском саду.

Мотив яда, влитого в ухо, сказывается также и в обстоятельствах убийства и в его оценках. Если король был укушен змеей, значит, он погиб от яда. Но король и вправду погиб от яда, и, следовательно, официальная версия – при всей ее лживости – довольно точно отражает суть произошедшего. Призрак назвал своего брата-убийцу – «змеей» (serpent). Это сравнение находит поддержку не только в том, что в дело пошел яд (т. е. оружие змеи), но и в том, что яд был влит именно в ухо. Сравнение перерастает в метафору: возникает тема змея-искусителя, влившего «яд» лживых слов в ухо Евы. Отравив ухо короля, змей-Клавдий отравил и «ухо Дании», а роль Евы в данном случае досталась Гертруде.

Яд, влитый в ухо, – ложь, которую слышит человек. Так оформляется одна из важнейших тем шекспировской трагедии: яд, ложь

и слово смешиваются друг с другом, рождая вопрос, мучающий Гамлета на протяжении почти всего действия трагедии. Можно ли верить тому, что слышишь; можно ли доверять входящим в уши человеческим словам?

Слова, слова, слова...

У Гамлета было немало возможностей убедиться, что слух – вещь ненадежная. В самом деле, как только Гамлет доверяется тому, что ему говорят, он, как правило, попадает в плен ошибки или обмана. Почти все, что он слышит от тех, кто его окружает, оказывается неправдой, ложью – намеренной или невольной.

«Хитрая речь спит в глупом ухе» – Гамлет осознает то, что звучащие на воздухе слова очень часто не соответствуют действительному положению вещей. Слова и истина – далеко не одно и то же. Недоверие к речи звучащей сказывается и на отношении к речи письменной. Так появляется знаменитый ответ Гамлета на вопрос о содержании читаемой им книги: «Слова, слова, слова». «Слово» вообще становится синонимом лжи, пустоты, обмана, бессвязности, необязательности. Сказано или написано одно, а сделано или подумано совсем другое. Гамлет совершил открытие универсальное, всечеловеческое, потому-то оно его так глубоко и задело.

Слова – это звуки; следовательно, и звуки могут обманывать. То, что звучит, – неистинно, тленно. Возможно, из подобного обобщения появляется сравнение жизни с «бренным шумом» (mortal coil). «Бренное» – значит, тленное, преходящее, непрочное, ошибочное. Положившись на слух, Гамлет протыкает шпагой ковер и стоящего за ним Полония, которого подвело, кстати сказать, то же самое, что и Гамлета. Подняв шум за ковром, он перевел метафору «бренного шума» из области символики в реальность – превратился из живого в мертвого.

Сцена гибели Полония, это уже почти обвинение в адрес звука и слуха, а Гамлет, до этого момента лишь разыгрывавший безумие, теперь оказывается на грани безумия вполне реального.

Слуху верить нельзя, но тогда, может быть, стоит довериться зрению?

Зрение против слуха

В шекспировских пьесах зрение нередко оказывается столь же ненадежным, как и слух. Однако в «Гамлете» ситуация иная – похоже, это единственная трагедия Шекспира, где зрение становится гарантом истины – в противоположность лживости слова и слуха.

Горацио, выслушав историю о Призраке, не верит ушам и хочет увидеть все собственными глазами. Увидев же Призрака, он, будто оправдываясь, ссылается на зрение как на последнюю инстанцию, способную подтвердить истинность его слов.

Клянусь вам Богом, я бы не поверил,
Когда бы не бесспорная порука
Моих же глаз...

А еще раньше, в самом начале трагедии, противостояние зрения и слуха дано в виде поединка или битвы: Горацио сомневается в правдивости рассказа ночных стражников и тогда один из них переводит свою речь в метафорическую плоскость и бросает на «штурм» ушей Горацио, «укрепленных» против его слов, все, что он видел, на протяжении двух прошедших ночей.

Замечательная особенность: упоминания о слухе и зрении особенно часты, когда среди действующих лиц появляется Гамлет. С какой-то странной настойчивостью об ушах и глазах или о зрении и слухе говорят либо те, кто с ним встречается, либо он сам. На протяжении первого действия такого рода упоминания становятся почти что правилом, доходя подчас до перебора, логической неувязки, как, например, в эпизоде, где Гамлет просит своих друзей сохранить в тайне его встречу с Призраком. Сначала Гамлет просит их никому не говорить о том, что они видели, а затем – о том, что слышали. И если с первой просьбой все более или менее понятно, то вторая совершенно излишня, поскольку Гамлет им ничего о своей встрече не сказал, а сами они ничего слышать не могли.

Очень выразительна сцена объяснения Гамлета с королевой-матерью. Гертруда просит у сына снисхождения, она говорит, что слова Гамлета «пронзают ее уши кинжалами» (вспомним об ухе короля), и хотя Гамлет объясняется с матерью с помощью слов, реально это передано через метафору зрения: слова Гамлета поворачивают глаза королевы внутрь ее существа. Иначе говоря, Гертруда обретает внутреннее зрение-знание. Нечто в этом же роде про-

изошло с Гамлетом во время его встречи с Призраком. Хотя Призрак взывает к слуху Гамлета («Слушай, слушай, слушай»), сам факт того, что слова произносятся при-видением, стоит многого. Сами слова в данном случае обретают особый ранг, они тоже становятся призрачными, можно сказать, что они скорее пригрезились Гамлету, нежели были им реально услышаны. Гамлету *привиделась* истина.

Наконец, в этом же ряду оказывается эпизод «Мышеловка», где принц хочет «приковать» свои глаза к лицу Клавдия, чтобы угадать истину. Тут любопытна подробность, на которую обычно не обращают внимания. Клавдий выдает себя не с первой минуты пьесы, а лишь когда разыгрывается сцена отравления. Отчего так? Ведь все было на виду уже с самого начала: в пантомиме, с которой начинается представление, актер-король ложится спать, а актер-злодей вливает ему в ухо яд. Если опереться на мотив «спора» зрения и слуха как на символическую (и вместе с тем вполне «телесную») основу трагедии, эта странность объяснится. В противоположность Гамлету, полагающемуся на *зрение* и не доверяющему слуху, Клавдий воспринимает лишь звучащие *слова*, а зрению не верит. Вот почему пантомима, т. е. зрелище, его не трогает, тогда как то же самое событие, но снабженное соответствующими словами-пояснениями, буквально выводит из себя. Если продлить наметившуюся линию далее, то можно сказать, что в символическом смысле Клавдий – слеп, а Гамлет – глух. Зато Клавдий – мастер лживых слов, а Гамлет – гений зрения.

Острота гамлетова взгляда изумляет, она кажется сверхъестественной: лишившись способности «слышать» и понимать, Гамлет обретает зрение-знание высочайшей разрешающей способности.

Разрешающая способность

Калибр этого удивительного зрения задается уже с самого начала, т. е. с первого появления Гамлета. Королева при встрече с сыном произносит слово «dust» (пыль), призывая Гамлета не искать умершего отца среди праха. И хотя ее речь выглядит достаточно метафорично – ведь для того, чтобы покойник обратился в действительную пыль, должны пройти столетия, – есть в ней и нечто вполне реальное: «пыль» это то самое *нужное слово*, которое не

однажды затем прозвучит в трагедии, причем в своем прямом, а не переносном значении.

Искать что-то среди пыли – значит пытаться увидеть что-то очень мелкое. Для этого потребно особо острое зрение, которое Гамлет и получает после встречи с Призраком. Описывая свое пребывание в Чистилище, Призрак говорит, что мог бы рассказать такие вещи, от которых у Гамлета вырвались бы глаза из орбит и каждый отдельный волос (*each particular hair*) встал бы дыбом. Речь Призрака эмоциональна, гиперболична, но «зрительный код» ощущается в ней вполне явно: глаза, выскочившие из орбит, – образ зрения, не справившегося со своими возможностями, пере-напрягшегося зрения, а упоминание о «каждом отдельном волоске» также отсылает к картине сугубо зрительной – разрешающая способность здесь та же, что и при разглядывании пыли.

После встречи с Призраком принц Гамлет видит мир будто сквозь увеличительное стекло: небосвод кажется ему «скоплением паров», т. е. буквально мельчайших капелек, водяной пыли (*congregation of vapours*), а человек предстает как «квинтэссенция праха» (*quintessence of dust*) – пыль земная. Укрупняющее, приближающее зрение может быть истолковано и как умаление самого наблюдателя: Гамлет говорит, что для него теперь целым миром станет обычная ореховая скорлупа, и даже когда он дает нравственный портрет Клавдия, то снова прибегает к «оптической» лексике. Гамлет называет Клавдия рабом, что «мельче в двадцать раз одной десятой», нежели его предшественник на троне. «Калибр», как видим, все тот же – «отдельный волос», «капля», «пылинка».

Зрение Гамлета великолепно: принц превратился в оптический инструмент, способный не только «отличить сокола от цапли», но и проследить за тем, как движутся мельчайшие крупинцы мира, как они составляют тело человека и как перестают быть им. Гамлет рассматривает мир, и в его взгляде есть «своя последовательность».

Этапы рассматривания

В трагедии есть несколько сцен, где Гамлет занимается разглядыванием подчеркнуто и даже демонстративно. Сначала это похоже на взгляд «заочный», опирающийся на показания реальных очевидцев. Я имею в виду место, где Гамлет расспрашивает Горацио,

как выглядел Призрак; причем его интересует буквально все – начиная от забрала на шлеме и кончая сединой в бороде.

В другом случае Гамлет уже использует свои собственные глаза. Сцена встречи Гамлета с Офелией – настоящая эмблема рассматривания, «живая картина». Это происходило так: Гамлет вошел в комнату, взял Офелию за руку, а свою руку поднес к бровям и долго смотрел девушке в лицо, не говоря при этом ни слова. Это похоже на пародию. Гамлет смотрит на стоящую рядом с ним Офелию так, будто она находится далеко-далеко на горизонте. Более того, насмотревшись вдоволь, он уходит, не сводя с нее глаз, т. е. отступая к двери спиной. Гамлет изображает безумие, но для нас важно, *в какой форме* оно осуществляется: это безумие зрения, безумие рассматривания.

«Мышеловка». Гамлет просит Горацио внимательно следить за выражением лица короля и столь же пристально следит за ним сам: выдаст себя Клавдий или нет?

Если сравнить все три примера, можно заметить, что в каждом из них, помимо факта рассматривания как такового, есть что-то искусственное, игровое, вторичное. Гамлет видит Призрака, но видит не своими, а чужими глазами – через описание очевидцев. Иначе говоря, он рассматривает рождающийся в его воображении объект (прибавим к тому же эфемерность самого Призрака, которая определяет неестественный характер и самой встречи Гамлета с тенью отца). Случай с Офелией настолько ясен, что пояснений не требует, – это настоящий маленький *спектакль* (т. е. буквально «рассматривание»), манифестация зрительной власти, привязывающего к себе взгляда. То же самое происходит и в «Мышеловке», с той лишь разницей, что теперь спектакль разыгрывают настоящие актеры. Гамлет «приковывает» свой взгляд к лицу Клавдия: при этом его рассматривание подчеркнуто вторично или рефлексивно – ведь он смотрит на то, как Клавдий смотрит. Наконец, сцена, где Гамлет с Полонием разглядывают идущее по небу облако. Здесь видна та же искусственность и вторичность. Облако – тоже своего рода «призрак», его материя настолько эфемерна и тонка, что о ней можно говорить лишь условно. К тому же речь идет не о самом облаке, а о тех формах, которые оно принимает: Гамлет видит в нем очертания разных животных.

И еще об одной важной особенности: Гамлет почти никогда и ничего не рассматривает в одиночестве. Одна пара глаз хорошо,

а две лучше. Гамлету нужно объемное, стереоскопическое зрение, своего рода оптические «тиски». Может быть, поэтому он привлекает к рассматриванию другого человека, подчас буквально принуждая его участвовать в этой игре или даже стать ее жертвой или призом. Когда Гамлет расспрашивает стражников о том, как выглядел Призрак, он делает их своими со-зрителями. Пользуется их глазами. В сцене с Офелией принц держит девушку за руку, вынуждая ее смотреть на то, как он на нее смотрит. Ситуация в «Мышеловке» столь же выразительна: Горацио – сообщник, со-зритель. В этом же ряду и сцена с Гертрудой, где Гамлет заставляет ее увидеть то же самое, что видит он. И здесь же – случай, когда Гамлет с Полонием вместе рассматривают облако на небе.

Наконец, еще об одной сцене: Гамлет разглядывает череп Йорика. Он снова не один, рядом Горацио, пытающийся как-то ограничить экспансию гамлетова взгляда: «Рассматривать так – значило бы рассматривать слишком пристально». Этот случай вписывается в ряд, о котором я говорил ранее. Вторичность и игра здесь присутствуют вполне явно. Череп – реальный предмет, но Гамлет видит в нем то, чего в нем сейчас нет. Он достраивает отсутствующий образ («вот тут были губы...»), превращает мертвый костяной шар в живое лицо.

С кем и о ком разговаривает Гамлет? С шутком живым о шуте умершем³. Повсюду рассматривание-соучастие, рассматривание-достраивание, рассматривание-рефлексия.

Во всем этом есть своя логика. Гамлет начинает с того, что присваивает себе глаза других людей, а заканчивает тем, что заставляет других смотреть на вещи его собственными глазами. Причем Гамлет видит уже не просто «вещи», но то, как они между собой связаны, то, из чего они состоят, – капли, волоски, пылинки. Его взгляд набирает силу, превращаясь из инструмента оптического в орудие анализа и обобщения. Более того, в этом взгляде появляется нечто, выводящее его за границы человеческой нормы. И происходит это после встречи Гамлета с Призраком: не зря же он назвал эту встречу «волшебной».

³ Могильщики в «Гамлете» представлены как шуты или клоуны (clowns).

О, wonderful!

Эта встреча многое проясняет. Почти все, что случится потом, уходит своими корнями в те минуты, когда Гамлет разговаривал со своим покойным отцом.

Друзья пытаются расспросить его о подробностях встречи. «О, wonderful!» – первое и последнее, что он им сообщает. Эта фраза выдает главное в настрое Гамлета: случившееся его поразило и околдовало.

Однако что, собственно, так поразило Гамлета: рассказ об обстоятельствах гибели отца, коварство Клавдия? И то, и другое, но более всего – сам факт явления Призрака. Случилось невероятное – мертвый ожил и посетил живых. Отсюда ключевой вопрос Гамлета к Призраку: зачем он явился в мир людей и потряс их мечтой или «мыслью о недостижимом». В его вопросе звучит даже нота досады или зависти: не случайно люди, т. е. «смертные», названы «дураками природы» (fools of nature).

Теперь как будто более понятным становится смысл другого гамлетова вопроса: «Что нам делать?». Что делать в мире, который вывернулся из суставов, пришел в негодность – ведь в мире правильном, онтологически прочном, мертвецы из гроба не встают и законов Природы не нарушают. Понятен и тот интерес, с которым Гамлет расспрашивал Горацио о внешнем виде Призрака. Как выясняется, Гамлета с самого начала более всего волновало не то, *зачем* поднялся из праха покойный отец, а то, *как он выглядел*: был ли вооружен, открыто ли было его лицо, и как он смотрел, был бледен или багров. Иначе говоря, на первом месте оказывается не причина и цель случившегося, а его вид, форма. Не «почему», а «как»?

Сквозь форму события просвечивает его существо. Возможно, в самом деле, что-то не так в Датском королевстве: кого-то отравили или обманули. Но вставший из гроба мертвец – это уже слишком. Интерес Гамлета к внешнему виду Призрака – есть интерес по сути своей онтологический. Их диалог, если смотреть на дело с «природной» и одновременно мистической точки зрения, это диалог двух тел – мертвого и живого. «Дурак природы» вопрошает к тому, кто эту природу пересилил, вернулся в тот мир, куда он никак возвращаться не должен.

Гамлет потрясен потому, что подорваны сами устои человеческого существования (disposition). Нарушен естественный ход ве-

шей. Не случайно, когда Гамлет расспрашивает Горацио о Призраке, его интерес приобретает черты исследовательские: что именно произошло, как выглядел «объект», как долго наблюдался и т. д. Наконец, сама встреча с Призраком настолько сильно подействовала на Гамлета, что можно сказать, что его естественный ум оказался подорванным. Гамлет фактически теряет рассудок, если понимать под этим нарушение нормального хода мыслей. Теперь его охватила одна идея, одна навязчивая мысль. Я говорю не о желании (или необходимости) отомстить Клавдию, а о том, что к рассудку и воле прямого отношения не имеет. Случившееся задело самое существо Гамлета как человека, его телесное самоощущение. Мечта о несбыточном поманила Гамлета, и он пошел за ней. Причем я говорю не о символическом преодолении смерти, о чем пишет, например, в своей книге «Шекспир и отрицание смерти» Дж. Колдервуд⁴, а о победе фактической, телесной, буквальной.

Встреча с Призраком подтолкнула Гамлета, заставила его поступать так, как он стал поступать. По сути дела с этого момента его жизнь поделилась надвое. Окружающие видели его показное сумасшествие, но никто не знал о том, что он в некотором смысле действительно сошел с ума, что его охватила идея «несбыточной мечты» возможности преодоления смерти.

И наоборот – все слышат рассуждения принца о смерти, но никто не подозревает, что после встречи с Призраком он сам превратился в ее орудие. Жизнь, как она есть, его больше не устраивает; Гамлета все сильнее и сильнее беспокоит ее шум.

Что там за шум?

Я снова подошел к теме спора зрения и слуха, но уже с другой стороны. Если задаться вопросом, какая фраза в трагедии звучит чаще других, то мы обнаружим ее довольно быстро.

«Что там за шум?» – именно этот вопрос регулярно задают друг другу и себе самим персонажи «Гамлета». Особенно примечательны в этом отношении два последних действия. «Что за шум?» – спрашивает Гамлет у людей, разыскивающих Полония. «Боже, что за шум!» – говорит королева, заслышав приближение войск Лаэрта.

⁴ См.: *Calderwood J.L. Shakespeare and Denial of Death. Amherst, 1987.*

Далее вступает сам Лаэрт: «Что там за шум?» – спрашивает он, обеспокоенный криками Офелии. «Стой, что за шум?» – спрашивает Клавдий: он услышал шаги королевы. Наконец, цепочка замыкается тем, кто ее и начал. Услышав, как в замок входят войска Фортинбраса, Гамлет спрашивает: «Что за бранный шум?». Собственно, в этот же ряд вписывается и сцена, где Гамлет случайно убивает Полония. Его вопрос: «Что там, крыса?» – фактически означает то же самое, что и вопрос о шуме: ведь Гамлет полагается на свой слух.

Убийство Полония проливает свет на одну странную закономерность, которая – после того как она уже замечена – кажется едва ли не навязчивой. В «Гамлете» после слов «Что там за шум» непременно следует упоминание о смерти или же появляется само мертвое тело. Полоний, принятый Гамлетом за крысу, начинает этот ряд: Гамлет убивает его, ориентируясь на шум за ковром. Чуть позже Полоний этот ряд и продолжает. «Что там за шум?» – интересуется Гамлет и узнает, что ищут тело Полония. О шуме спрашивает Лаэрт и тоже узнает о смерти своего отца. Снова спрашивая о шуме, он затем узнает о том, что Офелия сошла с ума, т. е. умерла умственно (*mortal wit*). О шуме спрашивает Клавдий и узнает о смерти Офелии. Наконец, в финальной сцене вопрос Гамлета «Что там за бранный шум?» и слова «Я умираю» идут непосредственно друг за другом, а затем следует распоряжение Фортинбраса убрать мертвые тела.

Итак, сначала шум, потом мертвое тело. Шумят, однако, живые люди. Шуметь – значит быть живым, удостоверять свою причастность миру живых, идет ли речь о безумии Офелии, или войсках Лаэрта и Фортинбраса («бранный шум»). В обоих случаях «шум» обозначает границу, пролегающую между жизнью и смертью. В случае с Полонием это очевидно: шум за ковром направляет шпагу Гамлета и превращает Полония из живого человека в мертвое тело. Что касается «бранного шума», то он по самой своей сути чреват смертью, ведь войско предназначено, чтобы нести смерть другим и быть убитому самому.

Шумит жизнь, готовящаяся убивать, шумит жизнь, готовящаяся умереть. Шум – универсальный признак жизни, ее эмблема (ср. у Пушкина: «однообразный жизни шум»). Слова – составная часть шума жизни, но Гамлет устал от их лжи. Граница между мирами смерти и лжи для него все более и более стирается: собственно даже сам шум жизни Гамлет называет «бренным», или «смертным»

(mortal coil). Гамлет колеблется между двумя мирами, ища ответа на им же поставленный вопрос.

Быть или не быть

Эта знаменитая фраза истолковывалась уже много раз и по-разному: все зависит от той точки видения трагедии, которой придерживается интерпретатор – литературовед или режиссер-постановщик.

Поскольку в нашем случае исходной точкой послужила тема противостояния зрения и слуха, постольку и прочтение «основного» гамлетова вопроса будет выглядеть достаточно неожиданным. В «Гамлете» помимо героев официальных действуют такие «персонажи», как ухо и глаз. И если перенести логику противостояния жизни и смерти на символический язык трагедии, то вопрос принца приобретет следующий вид. «Быть или не быть», помимо смысла общего и понятного, это также и колебание Гамлета между двумя способами восприятия мира. «Быть или не быть» означает «слушать или смотреть». Слушать – значит быть, жить, шуметь. Смотреть – значит не быть, не жить, во всяком случае, готовиться к смерти: ведь все, что видит Гамлет, оказывается чреватым смертью.

Зрение Гамлета вообще очевидным образом связано со смертью. Тут важны две особенности. Гамлет рассматривает не мир вообще или какие-то его отдельные части, а лишь одну-единственную «вещь» – человеческое лицо.

Сначала это лицо его покойного отца: расспрашивая очевидцев, Гамлет выясняет, каким именно оно было – угрюмым, бледным, багровым и т. д.

Встреча с Офелией говорит сама за себя: Гамлет рассматривает лицо девушки так, будто собирается писать ее портрет.

В «Мышеловке» главная и единственная мишень гамлетова взгляда – лицо Клавдия.

В сцене с матерью Гамлет говорит о лице Призрака.

«Бедный Йорик!» Гамлет рассматривает череп так, будто перед ним лицо – вот здесь были губы, здесь язык...

И даже сцена, где Гамлет с Полонием разглядывают облако на небе, содержит в себе топику лица: в мифопоэтическом универсуме земля соответствует телу, а небо – лицу.

Итак, если Гамлет смотрит, то смотрит всегда в лицо. Но это лишь половина дела. Вторая состоит в том, *что это лицо есть лицо смерти*. Рассматривание лица-неба в случае с Полонием приобретает достаточно зловещий оттенок, когда мы вспоминаем о том, что сразу после этого Полоний погибает. Да и само небо для Гамлета, как это видно из его беседы с Розенкранцем, представляет из себя что-то мертвое: Гамлет называет его скоплением «мутных» и «смертоносных» паров. Что же касается остальных ситуаций рассматривания, то здесь «лицо смерти» уже не метафора, а реальность. В одном случае – мистическая (лицо призрака – лицо мертвеца). В другом – вполне натуральная: *череп* – настоящая эмблема смерти.

Гамлет всматривается в лица живых, и это означает, что они скоро погибнут. Так происходит и с Офелией, и с Гертрудой, и с Клавдием. Казалось бы, убей Гамлет своего врага, и делу конец. Однако выходит по-другому: Клавдий погибает последним, да и то почти случайно. Зато сам принц отправляет на тот свет одного за другим всех главных действующих лиц. Своей рукой он убивает Полония и Лаэрта. Из-за него гибнут Офелия и его мать королева. Вместо него погибают Розенкранц и Гильденстерн. Наконец, покончив со всеми, Гамлет умирает сам, будто успокоившись, что в живых никого более не осталось.

Все началось со встречи Гамлета с Призраком: это была встреча двух онтологий, двух возможностей присутствия. Гамлет увидел чудо. Мертвое – как живое. Волшебство Призрака передалось Гамлету, он сделал его своим орудием в мире живых: взглянув в лицо смерти, Гамлет стал ее олицетворением. Его взгляд приобрел смертельную силу, он начал угадывать смерть еще не свершившуюся. Это видно в случае с Офелией. Гамлет назвал ее «нимфой» задолго до того, как она упала в воду и утонула, т. е. стала «нимфой» в буквальном смысле слова. И хотя в шекспировские времена «нимфа» имела разные значения, вплоть до не вполне пристойных, в данном случае важно обратить внимание на это прямое мифологическое отождествление⁵. Выходит, что Гамлет предсказал характер смерти Офелии или даже спровоцировал ее. Нечто похожее произошло и с По-

⁵ Хотя нимфы живут в разных местах, «главными» считаются нимфы водные – океаниды, nereиды, наяды.

лонием, рассказавшим Гамлету о том, что он когда-то играл Цезаря и был убит Брутом. Одобрительное замечание Гамлета («с его стороны было очень брутально убить столь капитальное теля») звучит как ворожба или пророчество, особенно если учесть близость двух шекспировских трагедий – «Юлия Цезаря» и «Гамлета» (Гамлет – датский Брут), а также самый характер смерти Полония-Цезаря. Настоящий Цезарь накрылся с головой тогой, и убийцы наносили свои удары, не видя его лица. Гибель Полония в чем-то напоминает гибель Цезаря на Капитолийском холме. Полоний был *прикрыт* ковром, и Гамлет делал выпад наугад, не видя лица своей жертвы. И хотя тога и ковер – не одно и то же, в типологическом отношении ситуации совпадают: тот, кто убивает, не видит того, кого он убивает.

Вернемся к исходной точке наших размышлений – к спору слуха и зрения и к формуле «Быть или не быть», понятой как альтернатива «Слушать или смотреть». По ходу действия напряжение между слухом и зрением, т. е. фактически за стоящими за ними онтологическими возможностями, нарастает. Оказывается, «слышать» означает не только жить, но и слышать «слова», причем, по преимуществу, слова лживые. «Шум жизни» ядом обмана вливается в ухо человека.

«Смотреть» – значит видеть истину, уличать слова во лжи. Но одновременно – по контрасту со слухом – смотреть означает во всем видеть смерть, т. е. фактически умирать самому. В каждой позиции есть свои плюсы и свои минусы. Видеть истину хорошо, но плохо то, что она оказывается смертельной. Слышать слова лжи плохо, но зато это та ложь, которая помогает жить, обманываться относительно реального положения дел.

Верх берет взгляд. Колдовской, видящий всякую пылинку, он становится чем-то самоценным и самостоятельным. Это уже знакомый нам «умственный взор» (*mind's eye*), но теперь как будто объективированный, вывернутый наружу. Из частностей-корпускул складывается картина всеобщей гибели и разложения. Всюду – пыль и прах. Гамлет строит причинно-следственные цепочки, звенья которых сотканы из пылинок, бранных частичек мира.

Где находится Полоний? За ужином, но не там, где он ест, а там где едят его. Гамлет объясняет Клавдию, как король может попасть в желудок нищего: для этого нищему всего-навсего нужно съесть рыбу, которая была поймана на червя, питавшегося телом

умершего короля. Сходные мысли занимают Гамлета и в тот момент, когда он стоит на кладбище, рассматривая череп. Его интересует, как человек из живого существа превращается в гниль. Гамлет называет это «замечательным превращением» и сожалеет о том, что люди не способны его увидеть.

Обычные люди, возможно, и не способны, однако сам Гамлет видит все эти штуки совершенно четко. Для него череп – не просто голая мертвая кость, но нечто иное: он видит, как некогда облегла этот череп живая кожа, как шевелились язык и губы. А затем вновь возврат к реальности. Неужели и у великого Александра был вот такой же вид, и он так же пахнул? Гамлет приступает к очередному рассматриванию и прослеживает путь Александра до того момента, когда он превратился в пыль, прах и им заткнули бочку. Это – своего рода апофеоз рассматривания, для Гамлета уже не осталось никаких секретов; он в буквальном смысле видит *сквозь землю*. Именно в этот миг и звучит знаменитое предупреждение Горацио: «Рассматривать так – значило бы рассматривать слишком пристально».

Гамлет уже перешагнул черту, которая отделила его от мира обыкновенных людей. Он сам стал похож на призрака смерти. Он не знает, что ему делать с собственным телом, которое и прежде мучило его своей назойливой вещественностью. Вспомним: «О, если б этот плотный кусок мяса / Растаял, сгинул, изошел росой!». «Роса» здесь очень показательна, поскольку отсылает не к эпохе или культуре, а представляет собой сравнение естественное, «натуральное», внятное любому, кто задумывается о том, как можно было бы избавиться от тела. «Изойти росой» – то же самое, что растаять в воздухе, исчезнуть легко и незаметно.

Христианский запрет на самоубийство в сочетании с несбыточностью охватившего Гамлета чувства загоняет его в угол, своего рода онтологический тупик. Во всяком случае, та неспособность к действию, та странная медлительность, которые уже не однажды вменялись Гамлету (или Шекспиру) критиками, получает теперь еще одно объяснение. Гамлет раздваивается между смертью и жизнью, зрением и слухом, истиной и ложью. Трагедия начинается с упоминания о *тишине абсолютной* (было так тихо, что и мышь не шевельнулась), а заканчивается – пушечным залпом, т. е. *абсолютным шумом*. По сути, между двумя этими точками на звуковой шкале жизни уместилась вся драма Гамлета.

Он не действует потому, что не может разобраться в самом главном – в том, как ориентироваться в окружающем его мире. Отказаться от «слов», уйти от «шума жизни» в «сон смерти»? Однако жизнь, как она ни есть, это все-таки жизнь, к тому же Гамлет сомневается в справедливости самой альтернативы. Зрение равносильно смерти, но зато смерть неравносильна зрению. «Смотреть» – значит видеть умирающую жизнь, но умереть по-настоящему – не значит узреть истину, которая стала бы подлинной жизнью. Кто знает, «какие сны приснятся в смертном сне, когда мы сбросим этот бранный шум»?

Что если сон смерти обернется еще одной ложью? Если смерть это сон, а сон, как говорит Гамлет, есть «всего лишь тень» (*a dream itself is but a shadow*), то как можно опереться на столь шаткое основание. Жизнь ненавистна, но и смерть не дает гарантии на облегчение. «Душа сама собою стеснена» – это уже из другого времени и из другой культуры, но настроение то же самое. Тело – тюрьма для души. Дания – тюрьма, весь мир – тюрьма. Уши лгут, глаза говорят правду, но с такой правдой не хочется оставаться в жизни. Быть или не быть? Слушать ложь жизни или вглядываться в истину смерти? Положение Гамлета безвыходно: особенно очевидно это становится в тот момент, когда в его руках оказывается флейта.

Флейта Гамлета

Пройдя сквозь всю пьесу, я ни разу не упомянул о том, что составляет ее сюжет, о том, что, собственно, и положено изображать актерам. Вероломство Клавдия, месть Гамлета, муки королевы, переживания Офелии – все это осталось за пределами анализа, поскольку меня интересовала не вся трагедия, а лишь определенный ее слой или уровень. Тот, где по-своему, для себя укоренены и оправданы поступки персонажей и обстоятельства, в которых они действуют.

Почему в данном месте повествования появляется именно эта фраза, а не другая, именно этот предмет, именно это сравнение? Почему в сцене явления Призрака говорится именно об ухе короля? Почему яд был влит в ухо? Взявшись за такую знаменитую подробность, мы поднимаем на свет ту онтологическую основу, на которой вырастает живое тело трагедии. «Живое» здесь не толь-

ко метафора, но и нечто вполне конкретное: текст обладает чертами живого существа (подробно я писал об этом в очерке «Живой текст»), в определенном смысле – как структурное ожидание – он предшествует автору, используя его талант и энергию для того, чтобы состояться самому, перейти из бытия потенциального в бытие актуальное. Жизнь текста – в том плане, как мы его рассматриваем, – определяется его исходным смыслом или смыслами (в «Гамлете» это тема спора зрения и слуха), которые оформляют, поддерживают и сюжет, и идею, и общее оснащение текста. «Оживший», сбывающийся под авторским пером текст сам начинает охранять и устраивать собственное бытие, предлагая автору те решения, о которых тот, возможно, поначалу и не мыслил. Этим, например, объясняются частые писательские признания о «неподконтрольности» действий персонажа. Происходит то, что можно назвать *онтологической самоорганизацией* текста. Начинается процесс трансформации исходного смысла, его развертка в ряд иноформ⁶, и передача витальной энергии героя какому-либо отмеченному предмету. Возникает ситуация «порога» или «проверки»: теперь от того, как поведет себя онтологический двойник персонажа, зависит его собственная судьба.

Если смотреть на трагедию Шекспира с предлагаемой позиции, то выйдет, что проблема знаменитой медлительности Гамлета⁷ состоит в принципиальной невозможности найти, обрести означенное онтологическое убежище, т. е. передать свой смысл какому-либо предмету. Сравнивая «Гамлета» с «Отелло», можно заметить, насколько проще обстоит дело во втором случае. Пара «мавр – платок» появляется с самого начала и дает себя знать на протяжении всего действия. Как только Дездемона теряет платок, Отелло лишается

⁶ Тема слуха оборачивается ядом, влитым в ухо короля, обманутым «ухом Дании», убийством Полония, «шумом жизни». Тема зрения раскладывается на сцену явления Призрака, «Мышеловку», разглядывание черепа и пр. Обе темы соединяются в формуле «Быть или не быть», которая отсылает нас не только к антитезе зрения и слуха, но и к проблеме истины и лжи, смерти и жизни.

⁷ Например, как полагает Довер Вилсон, Гамлет пребывает в нерешительности, поскольку зажат, с одной стороны, необходимостью хранить династийную тайну гибели отца, а с другой, – сомнением относительно доброго или злого происхождения Призрака. См.: *Wilson J.D. What Harpens in «Hamlet». Cambridge, 1937.*

своей мистической защиты и вместе с ней жизненной силы. В этом отношении смерть Дездемоны вполне закономерна. Она – если придерживаться интересующего нас уровня «распределения» исходного смысла – расплачивается не за свою мнимую измену, а за пропажу платка. Отелло наказывает Дездемону за то, что она потеряла предмет, который охранял его жизнь (платок был подарен Отелло материю и обладал магической силой амулета или оберега).

В «Гамлете» все по-другому: после встречи с Призраком принц лишается своей онтологической правоты, он раздваивается между тем, что слышит, и тем, что видит. Гамлет очарован видом смерти, дезориентирован; он ищет для себя символическое убежище и не находит его. Выбор возможностей был не столь уж богатым, но все же он был. Гамлет отказывается от *книги*, поскольку она наполнена «словами», т. е. ложью жизни. Гамлет берет в руки *череп*, пытаясь разглядеть в нем прежнюю жизнь, и не найдя ее, кладет череп на землю. *Платок* – еще один предмет из числа «отмеченных» в шекспировском сюжете. Гертруда дважды пытается передать его Гамлету, когда он сражается с Лаэртом: «Вот, Гамлет, мой платок; лоб оботри». Платок остается невостребованным; оказавшись в данном случае избыточным мотивом, он прямым уходом в «Отелло», где ляжет в основу онтологической схемы всей трагедии.

Из выделенных, отмеченных предметов остается лишь *флейта*, которую Гамлет взял в руки с тем, чтобы преподать Гильденстерну урок «сравнительной анатомии». Само собой поступок Гамлета мотивирован психологически и символически: сравнив себя с флейтой и запретив играть на себе, Гамлет отстаивает право личности на самостоятельный выбор и действие. То, о чем пытаюсь говорить я, не отменяет названного смысла, а лишь показывает, что гамлетова флейта может указать и на интересующий нас уровень организации сюжета, на его онтологическую основу.

Присмотримся внимательнее к флейте. Это «рекордер», чье название, как сообщает Гроув, происходит от латинского *recordo* или итальянского *ricordati* и означает «вспоминать», «напоминать», «помнить»⁸. Название знаменательное, особенно если взглянуть на него «изнутри» шекспировской трагедии.

⁸ The New Grove Dictionary of Musical Instruments. Vol. 3. London, 1984. P. 206; кроме того, «recorder» – это еще и оглашение приказа или указа. См.: *Onions Ch. A Shakespeare Glossary*. Oxford, 1988. P. 223.

Из середины третьего действия. Ремарка в сцене, где Гамлет разговаривает с Розенкранцем и Гильденстерном: «Возвращаются музыканты с флейтами». В русском переводе это не дает картины, тогда как в оригинале «флейты» выглядят несколько иначе. «Re-enter Players with recordes». По своей звукописи и смыслу возвращение и вос-поминание – слова весьма близкие. «О, рекордеры!» – говорит Гамлет и просит музыкантов показать ему одну из флейт. Вспомним о словах, с которыми Призрак отпустил Гамлета, и название флейты приобретет особый смысл. Recorder – как эквивалент remember. После встречи с Призраком Гамлет должен жить и «помнить». В этом отношении появление флейты-рекордера весьма символично: из десятков самых различных музыкальных инструментов выбран тот, чье название само говорит о памяти и напоминании. Наконец, если вспомнить, что рекордер – это предмет с семью отверстиями, сделанный из твердого дерева или *кости*, то его сближение с черепом, т. е. с костяным полым предметом с несколькими отверстиями, окажется вполне допустимым. Флейта как вытянувшийся в трубку череп. Здесь есть и вещественное, и топологическое родство, не говоря уже о совпадении смысловом: череп напоминает нам о смерти, и имя флейты тоже есть напоминание. О чем? Для Гамлета здесь вопроса нет – о смерти, о тайне смерти, о последних словах Призрака: «Прощай и помни обо мне».

В разговоре с Гильденстерном принц сравнивает себя с флейтой, говорит о собственных «ладах»-отверстиях. Это означает, что рекордер (в отличие от книги, платка и черепа) – единственный предмет, которому он может по-настоящему довериться. На интересующем нас уровне иноформной развертки исходного смысла это означает, что слияние Гамлета с флейтой, его символическая трансформация почти состоялись. Его витальная энергия была готова перелиться в узкое отверстие флейты-рекордера, чтобы обеспечить Гамлету онтологический тыл, передышку в борьбе с самим собой. Однако как раз этого и не случилось: отождествив себя с флейтой, с инструментом, на котором нужно играть, Гамлет наложил запрет на саму игру. «... You cannot play upon me», – сказал он Гильденстерну, и уравнение, уже почти установившееся, распалось, звенья разошлись. Флейта осталась просто флейтой, а Гамлет – Гамлетом.

Была еще одна возможность, еще один запасной ход, который, если бы он был сделан, мог решить все дело. Гамлет предлагает

Гильденстерну сыграть на флейте, но тот отказывается, говоря, что и держать-то ее не умеет. Отметим странную настойчивость Гамлета. Он не просто просит Гильденстерна, а просит настойчиво, буквально умоляет (I do beseech you). Эта просьба Гамлета, понимаемая обыкновенно в ключе ироническом, рефлексивном, несет в себе кое-что и из того уровня организации текста, который я пытаюсь проследить. Нельзя сказать, что Гамлет *знает*, о чем он просит Гильденстерна; нельзя сказать, что Шекспир *знает*, в чем именно состоит просьба Гамлета. Процесс смыслообразования в подобных случаях идет особым образом, вовлекая автора в ту игру, которую предлагает ему текст, в игру, где у текста как у живой органической структуры прав не меньше, нежели у автора.

Не Гамлет, но кто-то присутствующий в нем, просит Гильденстерна сыграть на флейте. И этот «кто-то» знает, о чем просит, он знает цену своей просьбы. Увы, Гильденстерн не в силах выполнить просьбу: на флейте он играть не умеет.

А если бы умел? Этот вопрос приобретет некоторую осмысленность, если мы продолжим движение в избранном направлении. Подобные вопросы мне уже приходилось задавать, всматриваясь, например, в сцены «Преступления и наказания». Что бы произошло, если бы колокольчик в старухиной квартире звенел, как ему положено – не жестяным звоном, а медным? Что, если бы Раскольников взял тот топор, какой и собирался, – с хозяйкиной кухни, а не из каморки дворника: смог бы он убить им старуху или нет? Вдруг этот топор оказался бы слишком тяжел для него, тогда как топор «случайный», бесовский, подземный действовал как будто сам по себе, без всякого усилия со стороны Раскольникова: «Силы его тут как бы не было»⁹.

Если бы Гильденстерн взял в руки флейту и сыграл на ней какую-нибудь мелодию, это, возможно, спасло бы Гамлета или дало бы ему какой-то дополнительный сюжетный шанс. Я говорю о «спасении» исключительно в рамках той проблемы, которую мы разбираем. Разумеется, все случилось так, как случилось. Гильденстерн не смог выполнить просьбу Гамлета потому, что не умел играть на флейте, потому, что это не входило в планы Шекспира. Однако вместе с тем мы можем рассматривать подобные варианты, поскольку имеем дело с эффектами, выходящими за пределы ком-

⁹ См.: Карасев Л.В. Вещество литературы. М., 2001. С. 80, 104.

петенции автора: логика развертывания исходного смысла, превращающая текст в «антропологическое явление» (Р. Барт), подвела повествование к точке онтологического порога, в которой решалась судьба героя. Онтологический двойник, или заместитель персонажа, подвергался испытанию, от исхода которого зависела судьба самого персонажа. Поскольку в качестве исходного смысла трагедии выступала антитеза зрения и слуха, флейта (рекордер) оказалась очень кстати: тут и стихия звука, и тут же – напоминание о смерти, которая в шекспировском сюжете связана с темой зрения. На месте флейты мог бы быть другой инструмент, но этот, по сумме интересующих нас признаков, оказался наиболее подходящим.

Что же вышло? Вышло так, что одно стало отрицать другое. С одной стороны, появилась возможность передать витальный смысл героя отмеченному предмету. С другой, с предметом предполагалось делать то, что Гамлет не позволяет делать с самим собой (играть на мне нельзя). Иначе говоря, онтологическое убежище есть, но притаиться, отдохнуть в нем возможности нет.

Но зачем же тогда Гамлет просит Гильденстерна сыграть на флейте, т. е. в символическом смысле на самом Гамлете? Я не думаю, что этот вопрос имеет однозначный вразумительный ответ. Взаимодействие автора и текста достаточно сложно и противоречиво, чтобы его можно было описать или реконструировать с достаточной степенью точности. Во всяком случае, просьба Гамлета, идущая, как будто против его собственных интересов, говорит о том напряжении, которое сюжет успел накопить к этому моменту. Гамлет идет против себя, совершает «неправильный» поступок, поскольку находится во власти мучающей его антитезы: выбирая флейту, т. е. звук, слух, Гамлет сам же и перечеркивает свой выбор, поскольку как раз инструментом в чужих руках он быть не хочет. В этом отношении поступок Гамлета подсказан, как мне кажется, скорее интересами текста, нежели автора: логика развертки исходного смысла трагедии, а именно темы спора зрения и слуха, уже сама начала диктовать свои решения, создавая казусы, подобные тому, который мы обсуждаем.

Можно сказать, что «Гамлет» (я говорю о пьесе как о живом существе) вообще похож на человека, исходно дезориентированного, лишенного возможности правильно распоряжаться зрением и слухом. Поочередно «включая» то глаза, то уши, он ищет согласия с миром и не находит его; умирает, оставаясь при этом живым.

Тема мертвящего взгляда и мертвого лица, о которой я говорил ранее, находит себя в фактуре черепа, в его символическом значении, давая одну из самых знаменитых сцен трагедии. По сути, череп это и есть то «состояние» лица, которое соответствует главному настроению Гамлета. Костяная сфера с отверстиями, которые прежде были «зрением» и «слухом». Та же тема, но уже в ином, более оптимистическом, повороте сказывается и в фактуре и символике флейты: ее мертвая кость может ожить звуком, родить мелодию, способную примирить слух со зрением, но давящая сила смерти сказывается и здесь. Гильденстерн играть на флейте не умеет; Гамлет не оживает.

В «Гамлете» вышло так, что герой не просто погиб (это можно было бы объяснить как его ошибку, как проигрыш в игре, ведущейся по определенным правилам), а погиб потому, что ему не дали сыграть по правилам; потому, что сами правила отсутствовали. В этом смысле признанная отмеченность, выделенность «Гамлета» среди других шекспировских сочинений, да и вообще в истории литературы, состоит в том, что онтологическая проблема автора-героя не получила здесь разрешения ни в сюжете внешнем, ни в сюжете внутреннем. Автор не захотел или не сумел дать герою символического убежища: Гамлет оказался один на один со своей проблемой «информационного» выбора. И здесь уже никто – даже такой мудрый и благожелательный советчик, как Горацио, – ему уже помочь не смог.

До сцены с флейтой у Гамлета еще оставалась какая-то, пусть эфемерная, надежда на будущее. После – уже нет. До сцены с флейтой все герои еще были живы. После – они начинают погибать один за другим, и действие со все увеличивающейся скоростью приближается к развязке. Гамлет убивает Полонию, затем гибнет Офелия, а там уже на подходе и финальная сцена с ее горой трупов. Что касается поступков Гамлета, то они становятся странными и непоследовательными, и это уже не показное, а вполне реальное помешательство. Фраза «Они меня совсем с ума сведут» сказана почти сразу после того, как Гамлет выпустил флейту из своих рук. Запретив играть на себе, он стал играть на других.

Все, что произойдет дальше, от Гамлета уже не зависит. Его воли тут нет. И хотя он убивает Клавдия, делает он это случайно: ведь в его планы не входило убить короля во время поединка с Лазертом. Более того, когда Гамлет узнает, что вино и рапира отрав-

лены, его шансы на восстановление справедливости оказываются весьма сомнительными. Отравленный Гамлет мог и не успеть дотянуться до короля. Подействуй яд чуть раньше, и Клавдий остался бы жив. Собственно, если рассуждать логически, так оно и должно было случиться, ведь из всех троих Гамлет был ранен первым. Однако законы сюжетобразования отличаются от законов реальности. Гамлет *должен был* умереть последним – потому он и умер последним.

* * *

Флейта, впрочем, сыграла свою партию. Хотя она и не стала той волшебной дудочкой, которая помогла бы Гамлету изгнать «крыс» из Эльсинора, все же кое-что она сделала. Мгновенного слияния Гамлета с флейтой-рекордером оказалось довольно, чтобы смягчить, сгладить прошедший сквозь всю толщу сюжета разлом между зрением и слухом, истиной и ложью, смертью и жизнью.

Музыка лечит душу, противостоит разрушению и гибели. В «Буре» значение «небесной музыки» неопределимо: она излечивает героев от безумия. Музыкальная гармония пересиливает хаотический шум бури. Нечто похожее можно увидеть и в «Гамлете», где тоже есть безумие (недостижимая мечта) и – финальное примирение, преодоление антитезы зрения и слуха. Отказавшись от лживых «слов» и устав от смертельной истины «глаз», Гамлет выбирает флейту, т. е. музыку. И хотя музыка тоже звучит, она, в отличие от слов, оказывается родственной зрению. Она напоминает человеку о том, что «мечта» достижима, что победа над смертью возможна; в ней присутствует отблеск великолепия нездешнего, неземного. Музыка – это звук, но звук прозрачный, просветленный; *слушая музыку, можно узреть истину.*

Когда сказаны все «слова», на помощь приходит музыка. *Слушая* актеров, Клавдий выдал себя. Гамлет *увидел* это вполне ясно. Слова здесь были уже не нужны, и, повернувшись к флейтистам, он крикнул: «Эй, музыку!». Обычные слова не нужны были и в минуту смерти Офелии: она плыла по реке и пела. Что касается самого Гамлета, то его проблема разрешается вовсе не в «тишине» или «молчании» (the rest is silence), а именно в музыке: Горацио говорит про «пень ангелов», которое слышит в своем смертном сне Гамлет. Метафора «умственного взора», открывавшая трагедию, к финалу оборачивается образом «внутреннего слушанья».

Живой Гамлет видел истину, и она его удручала, умерев же, он ее услышал, и, возможно, она его утешила. Посмертное зрение, которого он так боялся (что нам в смертном сне приснится?), превратилось в звуки ангельского пения. Погибшему Гамлету удалось, наконец-то, спастись в своей флейте: теперь, в стране, куда взял его Бог, он будет рассматривать музыку.

Платок Отелло

В платке, наверно, правда, что-то скрыто...
В. Шекспир. «Отелло»

Отчего Отелло черен лицом? Только ли оттого, что Шекспир опирался на реальную историю, в которой некто Моро – венецианский губернатор Кипра, убивший из ревности свою жену, – был настоящим мавром или имел фамилию, «сделавшую» из него со временем настоящего мавра?

Разумеется, важно то, что мавр был реален или почти реален. Не будь новеллы Дж. Чинтио, не было бы, возможно, и трагедии Шекспира. Однако еще важнее то, что тема мавра-ревнивца, будучи однажды объявленной, и *сама по себе* обладала силой и очарованием, дававшим ей явные преимущества перед, скажем, темой бледнолицего ревнивца-француза или англичанина.

Из пьесы Шекспира мы узнаем о честности и справедливости Отелло. И эти качества выглядят опять-таки особенно выразительно, поскольку принадлежат человеку «иногo» мира: темнота отеллова лица в прямом смысле слова *оттеняет* его блестящие – «белые» – европейские достоинства, создавая смысловое напряжение между внешним видом Отелло и его душой. Иначе говоря, в эмблеме, в символ Отелло превратился благодаря цвету кожи: идея страсти-мщения получила в его облике свое – опять-таки в буквальном смысле – наличное выражение. Я не хочу сказать, что Шекспир тут вообще ни при чем; само собой, без него Отелло-Моро вряд ли бы вырос в фигуру такого масштаба. Однако для нас в данном случае важно то, что своей славе Отелло во многом обязан именно своему внешнему виду, вернее, противоречию внешности и сущности: достаточно превратить Отелло в европейца, и многое в шекспировской истории сразу же поблекнет.

О чем рассказано в «Отелло»? О том, как честный и порядочный человек убил свою жену. Убил за измену, которой не было. Убил, потому что сильно любил. Причины перепутаны со следствиями, одно не вытекает из другого, добрый человек превращается в злодея, безвинно гибнет Дездемона. Мы видим, какие странные, противоречивые формы может приобрести жизнь, как правда оборачивается ложью, любовь – ревностью, а черное – белым.

Черное и белое. С точки зрения онтологической поэтики именно этим словосочетанием и может быть в самом сжатом виде описан «исходный смысл» всей шекспировской пьесы. Я говорю не о сюжете и не о психологии героев, а о том символическом русле, по которому течет и набирает силу смысловой поток «Отелло». Противопоставление черного и белого, а еще больше игра с этими полярностями, их взаимоперетекание и смешение и оказываются той, условно говоря, «формальной» основой, на которой выстраивается вся шекспировская конструкция.

Что проку в том, если бы мавром оказался, скажем, Ромео или Горацио? Это не дало бы той картины, каковую являет собой мавр Отелло. «Черное» здесь оказывается как нельзя кстати, вызывая в уме читателя и зрителя-европейца весь набор ассоциаций, связанных с темами ревности, жестокости, мести и смерти. Черный цвет – в центре трагедии. Он не только подразумевается или реально присутствует на сцене (зритель постоянно видит темнокожее лицо Отелло), но, кроме того, и многократно упоминается и обсуждается. Брабанцио говорит, что Дездемона влюбилась в то, на что «нельзя смотреть без страха» (*what she fear'd to look on*). Об этом же – слова Яго, называющего Отелло «дьяволом» и не понимающего, как Дездемона может его любить. «Инфернальное» в шекспировском (да и вполне традиционном) смысле – синоним черного, темного: дьявол – черен. Когда Яго описывает план своих собственных действий, нацеленных на *очернение* Дездемоны, он призывает на помощь силы *темноты* – ад и ночь (*Hell and night*). Наконец, и сам Отелло говорит о своей черноте (*I'm black*) как о главной причине, толкнувшей Дездемону к измене.

Черному противостоит белое как метафорическое выражение чистоты и непорочности. О белизне лица Дездемоны сказано не меньше, чем о черноте Отелло. Принцип контраста работает тут в полную силу, которая не потребовалась ни в «Гамлете», ни в «Ромео и Джульетте»: к чему настойчиво описывать белизну Офелии

или Джульетты, если лица Гамлета или Ромео почти так же белы? Другое дело «Отелло». Здесь цвет кожи очень важен. Чем чернее мавр, тем белее его жена. Дездемона сравнивается то с книжной страницей (*fair paper*), то с белейшим алебастром. О мертвой Дездемоне сказано, что она стала бледной, как ткань (*Pale as thy smock*). По словам Отелло, лицо его жены похоже на лик Дианы (оно бело, как Луна), и это же самое лицо становится после «измены» таким же черным, как и у самого Отелло (*now begrimed and black as mine own face*). Та же игра на контрасте черного и белого видна в словах Дожа, оценивающего доблесть Отелло; да и сама Дездемона, сравнивающая внешний вид Отелло и его «внутренние» качества, говорит, по сути, на том же самом языке контрастного сопоставления: «*I saw Othello's visage in his mind*». «Свет» разума здесь отчетливо противопоставлен черноте скрывающей его телесной оболочки. Всюду – игра на противоположениях черного и белого и их взаимозаменах (Отелло очерняет Дездемону, она, в свою очередь, обеляет Отелло); игра, имеющая своей конечной целью поддержать и усилить мысль о разительной парадоксальности жизни, ее способности принимать формы, не соответствующие их сути. Речь не о каком-то авторском сознательном «плане», а об интуитивно найденном смысловом ходе, приеме, основе, о чем-то таком, что, будучи максимально удалено от конкретного содержания событий, тем не менее успешно работает как раз на эту самую конкретику, сказываясь в массе внешне не похожих друг на друга деталей.

От простых вещей – к более сложным. Приведенная мной цвето-смысловая раскладка достаточно очевидна. Однако она была необходима, чтобы вернее подойти к тому, что можно назвать «эмблемами» «Отелло», т. е. к его наиболее прославленным местам, и посмотреть, каким образом интересующий нас принцип контраста осуществляется в них.

С одной из эмблем мы уже познакомились: я имею в виду облик Отелло, который наложил свой отпечаток на многих послешекспировских литературных ревнивцев. В них нередко стали проступать, условно говоря, «южные» или «восточные» черты: в лермонтовском «Маскараде» они, например, сказались даже в самой фамилии главного героя.

Вообще же в «Отелло» эмблем немного. В этом отношении «Отелло» заметно отличается от «Гамлета», буквально переполненного онтологически насыщенными пассажами и ситуациями.

Тем не менее в «Отелло» мы вправе говорить о еще двух точках, имеющих статус эмблем и в силу этого также, возможно, содержащих в себе кое-что от исходного смысла всего сюжета, подобно тому, как это можно видеть в эмблематической сцене с мельницами в «Дон-Кихоте» или в «дамбе» Фауста. Речь идет о знаменитом платке Дездемоны, с пропажи которого началось настоящее действие. Не менее знаменит вопрос Отелло к жене («Молилась ли ты...»), которым пьеса и закончилась.

Сначала о платке. Он действительно очень важен: не случайно описания платка, разговоры о нем, а также все непосредственно связанные с ним события занимают в тексте довольно много места. В структурном же отношении платок играет в «Отелло» ту же роль, какую ему и положено играть в любом сюжете, построенном по принципу символической асимметрии: я имею в виду появление символического предмета, который становится двойником или заместителем героя. В «Гамлете» это флейта, в «Шагреневой коже» – кусок кожи, в «Шинели» – шинель, в «Преступлении и наказании» – топор и пр. Сюжет готовит предмету-двойнику испытание, которое он выдерживает или не выдерживает (вещь может испортиться, потеряться или, напротив, вовремя найтись). В итоге складывается положение, когда сам герой оказывается в зависимости от своего символического двойника: теперь его бытийная перспектива определяется тем, насколько успешно выдержит испытание замещающий его предмет. В отличие от «Гамлета», где флейта появляется лишь однажды, да и то в контексте совершенно особом, в «Отелло» ситуация иная: предмет-двойник выставлен на первый план и очерчен с предельной ясностью. О значении платка говорится заранее, причем речь идет прежде всего о его витальном смысле. Волшебный платок подарила Отелло его мать с тем, чтобы он передал его своей будущей жене. До тех пор, пока платок будет находиться у нее, их брак будет счастливым; в случае же потери платка неминуемо должно произойти несчастье. Так все и происходит: достаточно было Дездемоне лишиться своего талисмана, как ситуация изменилась самым решительным образом. С точки зрения «психологии характеров» пропажу платка можно истолковать как последний аргумент, который убедил Отелло в виновности его жены. С точки же зрения онтологической, все обстоит противоположным образом. Не платок подкрепляет психологию поступка, а сама эта психология вырастает из пропажи платка.

Иначе говоря, если бы не волшебная сила, заключенная в талисмане (сила, подробным образом описанная), никакие ухищрения Яго не заставили бы Отелло поверить в виновность жены и решиться на убийство.

Если смотреть на вещи буквально – а шекспировский текст подталкивает нас к этому, – легко заметить, насколько прочно связаны между собой герой и его онтологический двойник. Потеря платка оказывает на Отелло гораздо большее действие, нежели все те «факты», которыми он располагал до этого. Более того, если проследить за эмоциональным состоянием Отелло, мы увидим, что наиболее сильные движения его души вызваны или его собственными мыслями о платке, или какими-либо упоминаниями о нем. Последняя сцена третьего акта и половина четвертого почти целиком отданы этой теме. Это настоящее *безумие платка*. Вначале идет рассказ о том, откуда взялся волшебный талисман, о его двойственной силе. Затем следует почти ритуальный диалог Отелло и Дездемоны, в продолжение которого Отелло трижды прерывает речь жены одним и тем же словом: «платок».

Наконец, когда Яго вновь заговаривает с Отелло о платке, тот вновь, как и во время разговора с женой, впадает в безумие. Его ранит уже само упоминание о платке: это слово, как он говорит, витает в его уме как «ворон над зачумленным домом», а затем следует пассаж, по духу и ритмике опять-таки напоминающий разговор Отелло с женой. Как и тогда, он теряет самообладание и отдается воле платка: «Это мерзость. Платок. Заставить сознаться. Платок. Заставить сознаться и повесить». Итоговая ремарка Шекспира: «впадает в транс» (*falls in a trance*). Гордый ум Отелло изнемог. Волшебная сила платка действует теперь против него, превращая мавра в человека, как бы теперь сказали, охваченного «навязчивой идеей».

Отчасти эта «идея» овладела и самим автором, поскольку в упоминаниях о платке можно заметить некоторые странности. Например, Отелло просит Дездемону дать ему платок, поскольку его мучает насморк. Возможно, это лишь предлог, возможность убедиться в том, что платок исчез, однако в данном случае важен сам характер недуга. Неужели Отелло собирается использовать чудесный платок столь «низким» образом, т. е. поделиться с ним содержимым своего носа? Ранее, когда Отелло жаловался на приступ головной боли, жена предлагала ему обмотать голову платком. Здесь «прини-

жения» платка нет, однако возникает вопрос о его реальном размере. Ведь предлагая платок Отелло, Дездемона *не могла не видеть*, что он ему слишком мал (*Your napkin is too little*).

Примечательно и то, что о платке упоминается еще задолго до того, как он делается эмблематическим, да и фактическим центром трагедии. В середине второго акта пьяный Кассио роняет свой платок и, пытаясь его поднять, падает на колени. Разумеется, это *другой платок*, однако тема – та же самая. На сюжетном и психологическом уровне здесь все понятно: потеряв свой платок, Кассио испытывает повышенный интерес к другим платкам: отсюда его просьба к Бьянке, чтобы та сняла понравившийся ему узор с платка Дездемоны. С точки же зрения онтологического подхода к тексту, оброненный еще в начале трагедии платок Кассио выступает как своего рода предварение, предвосхищение той темы, которая получит свое мощное и трагическое развитие в дальнейшем (вспомним о том, что Дездемона лишается своего платка таким же образом, как и Кассио – уронив его на пол). Нечто похожее можно увидеть и в том, как тема платка «скрепляет» между собой две идущие одна за другой шекспировские трагедии: в «Гамлете» она только намечается (в финале королева предлагает свой платок принцу), в «Отелло» – становится организующим принципом.

Вернемся к тому, что мы назвали «исходным смыслом» «Отелло»: к теме *перевернутой жизни*, к благу, оборачивающемуся злом, к взаимозамене белого и черного. Поскольку платок в «Отелло» представляет собой эмблему, т. е. несет в себе «материю» названного исходного смысла, постольку правомерно задаться вопросом о его собственном цвете. Об этом почти ничего не сказано: есть лишь мало что проясняющие описания Яго и Отелло. Первый говорит о покрывающем платок земляничном узоре (*spotted with strawberries*), второй – о том, что платок был окрашен «краской мумии» (*it was dyed in mummy*). В случае Яго платок скорее выглядит светлым, если, конечно, нанесенный на него земляничный узор не был «негативом». В случае Отелло понять, о чем именно идет речь, довольно трудно: возможно, мавр говорит о цвете узора, возможно, о цвете ткани. Однако если иметь в виду, что платок есть вещь, предназначенная для лица, – в шекспировском тексте он обозначается словами «салфетка» (*napkin*) и «носовой платок» (*handkerchief*), – то версия о светлом тоне выглядит наиболее предпочтительной. Попутно замечу, что женщину, которую Кассио просит «снять» для него узор с

понравившегося платка, зовут «Бьянка», что означает «светлая» или «белая» (тут важно и то, что в смысловом и сюжетном отношении Бьянка почти сливается с платком: появляясь в пьесе всего лишь трижды, она в двух случаях говорит о платке).

Собственно, не так уж и важно, чтобы платок был непременно светлым. Даже если он был темным (краска мумии) и таким образом соответствовал лицу Отелло, это не изменило бы ситуации. И дело тут не в постмодернистском равнодушии к определенности смысла, а в той реальной игре на контрасте, на взаимозаменяемости черного и белого, которые заложены в шекспировском тексте. Белый платок в черных руках Отелло или черный в белоснежных руках Дездемоны стоят друг друга. В любом варианте мы сталкиваемся с идеей цветового и смыслового контраста, с мыслью о странной способности жизни выдавать одно за другое. Возможно, эта неуловимая двуцветность платка, его переменчивость, заключает в себе этот же самый смысл. Когда Отелло сравнивает мысль о платке с кружащим в небе вороном, это можно понять и как прямое цветовое уподобление (платок так же черен, как и ворон), и как игру на контрасте: белый платок вызывает в нем «черные» мысли.

Отелло душил Дездемону на постели или, если говорить точнее, на простынях, которыми эта постель была застелена. На простыни можно было бы и не обратить внимания (с точки зрения сюжета куда более важен сам факт убийства), однако так как сама сцена удушения имеет подчеркнута эмблематический характер, мы должны присмотреться и к обстоятельствам, в которых она разыгралась. Отмеченный предмет здесь – простыни; о них Дездемона говорит не однажды и всякий раз с особым значением. Ситуация такова: Дездемона под тяжестью «улик» уже не может оправдаться перед Отелло. На языке цветовой символики это означает, что *она потеряла* свою исходную белизну (по словам Отелло, лицо его жены стало таким же черным, как и его собственное). В этом смысле ее просьба застелить (в последний раз) постель *теми же самыми простынями*, которыми она была покрыта в их первую свадебную ночь, содержит в себе нечто от магического или ритуального действия. Она прибегает к простыням как к последнему средству, способному сделать то, что уже не может сделать она сама: вернуть утраченное, противопоставить черноте наговора белизну свадебных простыней. Их значимость подчеркивается и позднее. Когда Эмилия говорит своей госпоже, что выполнила ее просьбу, Дездемона

наказывает Эмилии завернуть в эти простыни ее тело, когда она умрет (Shroud me in one of those same sheets).

На этих самых простынях все и случается. В цветовом отношении – если эстетизм уместен в подобном случае – сцена выходит весьма эффектной: *черное – на белом*, смерть – на свадебной постели.

Важнейшей чертой того, что я назвал «исходным смыслом» текста, является его постоянство: в тексте исходный смысл показывает себя в различных обликах (иноформах), не меняя при этом своей глубинной сути. В этом отношении свадебные простыни Дездемоны оказываются вещью, вполне родственной той, что послужила причиной всех бед Отелло и Дездемоны. Простыня – как *большой платок*. Исходный смысл шекспировской трагедии, т. е. тема черно-белой пре-вратной жизни, ее оборотничества, обретает себя в простынях Дездемоны как в очередной своей иноформе, стягивая материю текста в тугий узел.

И, наконец, о последней эмблеме трагедии – о знаменитом вопросе Отелло, прозвучавшем в преддверии последней ночи: «Моллилась ли ты на ночь, Дездемона?» (Have you pray'd to-night, Desdemona?). История маленького волшебного платка завершается на плате свадебной простыни. В вопросе Отелло наиболее важны два слова: «молитва» и «ночь». В смысловом отношении они составляют противоречивую пару, подразумевающую противостояние не только в смысле, но и в *цвете*. Цвет ночи – черный. «Цвет» же молитвы совсем иной: святость светла и бела. Молиться – значит обращаться к Богу, т. е. очищать себя. Молитва на ночь, таким образом, оказывается мистическим противопоставлением блага и зла, тьмы и света. А раз так, то и эта эмблематическая фраза Отелло, вместе с платком и простынями, встраивается в онтологическую «схему» трагедии, представляя собой еще одно из воплощений ее исходного смысла.

И последнее. Заколовшийся кинжалом Отелло мог упасть куда угодно (в спальне и в комнатах места для этого было предостаточно). Однако он падает на постель, т. е. на *те же самые простыни*, где лежит белое тело его жены. Исходный смысл – наглядным образом – показывается нам в последний раз: черное и белое вновь – теперь уже окончательно – оказываются рядом, примиряются друг подле друга.

«Ромео и Джульетта»
(история болезни)

Предлагаемые размышления о шекспировской трагедии представляют собой очередную попытку понять устройство прославленного сюжета, выявить его внутреннюю метафорику и логику. Иначе говоря, это еще один опыт прочтения текста в русле тех настроений и принципов, которые я в свое время назвал «онтологической поэтикой», или «иноформным анализом текста».

Что лежит в глубинной подоснове видимого, «официального» сюжета? Что определяет его рисунок, профиль, характер и направленность движения? Можно ли попытаться нащупать те исходные смыслы, которые руководили автором в момент написания его сочинения: руководили, скорее всего, скрытно для него, но с силой впечатляющей. Главное, что здесь меня интересовало, это тот стержень, та сила, которая организует текст вполне определенным образом и создает его как самостоятельное целое, дарит ему жизнь, длящуюся столетиями и приобретающую вид новых прочтений, постановок на театре, переводов, заимствований, критики или восхвалений. Читая (по-своему) трагедию о Ромео и Джульетте, я обращал внимание на эту живую силу, на ее эффекты, позволяющие осуществиться всему миру повествования. Основным здесь были не сами события, а выявление того, *с помощью чего* они себя осуществляют. В «Гамлете» в этой роли выступала тема спора зрения и слуха, в «Отелло» – заклятие платка. В «Ромео и Джульетте» организующим, оформляющим сюжет началом или смыслом оказывается тема болезни.

Болезнь

О ней, собственно, сказано уже в самом начале повествования. Монтекки сравнивает Ромео, его душевное состояние с почкой, в которой завелся червь (an envious worm), еще до того, как она успела ожить и раскрыться. А затем сам Ромео уподобляет свою любовь болезни, и хотя это болезнь особого рода (sick health), она, так же как и обычный недуг, приносит с собой расстройства и страдания. Ромео называет себя «больным человеком» (sick man) и даже «мертвым» или «мертвоживущим» (I live dead); он готов, как тяжело больной человек, сделать завещание и т. п. И все это – не что иное, как описание чувства, которое Ромео испытывает к Розалине.

Новая любовь – Джульетта – и снова та же риторика. Меркуцио сообщает, что Ромео едва ли не умерщвлен любовью (he is already dead). И далее – в том же духе.

Любовь – болезнь. Но не просто болезнь, а весьма заразная.

Заразная болезнь

Уже в самом начале трагедии Бенволио, сочувствуя Ромео, советует ему сменить одно увлечение на другое, одну «инфекцию» – на другую (Take thou some new infection to thy eye). Инфекция в данном случае должна пониматься широко: независимо от того, как реально, каким именно носителем она передавалась, важен сам факт осознания передачи болезни тем или иным (возможно магическим) невидимым глазу человека путем.

Собственно, уже сам момент знакомства Ромео и Джульетты, их первое прикосновение друг к другу, вполне созвучен идее заражения, или инфекции. Ромео дотрагивается до руки Джульетты и говорит, что совершает нечто греховное и что только поцелуй может смыть этот грех. Поцеловав Джульетту, он говорит, что теперь ее губы сняли его грех, однако проблема остается: по словам Джульетты, теперь грешна она сама. Ромео просит вернуть грех обратно (Give me my sin again), т. е. поцеловать его, что Джульетта и делает.

В этой достаточно забавной игре в поцелуй для нас важна тема передачи греха от одного человека другому. Передается нечто не-

видимое, но вместе с тем вполне реальное, едва ли не вещественное, то, что может задержаться на губах и руках или быть смыто поцелуем (при этом сам целующий становится носителем греха). Если говорить о метафоре болезни, инфекции, то она здесь оказывается как нельзя кстати: на языке Бенволио это и означало бы «заразить» чувством и «заразиться» самому.

Поцелуй приговорил Ромео и Джульетту: теперь они больны и больны смертельно. В третьем акте они оба бледны (Джульетта говорит Ромео, что он бледен. И тот отвечает: «И ты бледна»). Их кровь «пьет печаль». Если смотреть на дело с избранной нами позиции, то причина недуга кроется в их первом роковом лобзании, в том, что русский поэт назвал бы «отравой поцелуя». В финале «Ромео и Джульетты» тема убивающего прикосновения губ возникает вновь. Джульетта целует спящего Ромео, надеясь испить от его губ остатки отравившего его (как она думает) яда. А затем сам Ромео целует мертвую Джульетту, подводя итог их земной истории: «Умираю с поцелуем» (Thus with a kiss I die).

Само собой тема прощального поцелуя вполне традиционна и психологически объяснима, однако когда дело идет об отравленных губах, то ситуация становится необычной; тем более, что и самый первый поцелуй, как мы помним, нес в себе смыслы хотя и живительного, но все-таки недуга. Возникает нечто вроде смысловой симметричной пары. Если в начале истории от губ к губам передавалась инфекция любви, то в финале – Джульетта надеялась получить от губ возлюбленного отраву смерти.

Я говорю о «болезни» или «заразе», не пытаюсь навязать эти смыслы шекспировскому сюжету, а лишь выделяя их из общего течения повествования, что, естественно, делает их более заметными. Что касается самой темы инфекции, с которой я связываю историю любви Ромео и Джульетты, то она вполне реально присутствует в тексте. В склепе, где случились последние поцелуи Ромео и Джульетты, царят смерть и зараза (contagion). Об этой опасности как раз и говорит Лоренцо, пытаясь увести Джульетту из гробницы на свежий воздух.

Показательна сцена, где Ромео, страдая от невозможности быть рядом с возлюбленной, завидует мухам, которые могут беспрепятственно касаться ее рук. Можно по-разному отнестись к этому пассажиру, однако – в контексте сказанного – здесь ощущается все та же тема: история любви Ромео и Джульетты тоже ведь началась с

«греховного», или «нечистого», прикосновения. «Carrion flies» – это гадкие, падальные мухи, те самые, что разносят болезнь, заразу. Прямого смысла заражения в интересующей нас сцене нет, но косвенно, через возникающие ассоциации, он здесь присутствует (прикосновение – муха – падаль – зараза). Если же говорить об угрозе или страхе настоящей заразной болезни, то ею в «Ромео и Джульетте» становится чума.

Чума

Если любовь это «недуг», «болезнь», и ею можно заразиться, как и предлагает Ромео его друг, если финалом любви оказывается смерть обоих любовников в склепе, наполненном «зараженным» воздухом, то сравнение любовной страсти с чумой не будет казаться излишне экстравагантным. К тому же к такому сравнению нас подталкивает и тот «эпидемиологический фон», на котором разворачивается сама любовная история. В начале третьего акта в сцене, где сражаются Тибальт и Меркуцио, звучит эмблематическая фраза, смысл которой скажется на всем течении сюжета. «Чума на оба ваших дома» (A plague o'both your houses!) – смертельно раненный Меркуцио произносит эти слова трижды, как настоящее заклятие (похожим образом и тоже трижды повторял слово «платок» несчастный Отелло). Меня, однако, больше занимает не магический характер фразы, а ее смысл. Речь явным образом идет о заразном заболевании, которое должно принести смерть в «оба дома». Если смотреть на дело буквально, так оно и происходит: чума любви (через посредство случая, ошибки) убивает любовников, и Монтекки, и Капулетти получают на руки два мертвых тела. И это не просто «члены» семей (хотя, разумеется, всякая смерть ужасна), а двое молодых людей, в которых было сосредоточено будущее обоих родов.

Так, не распустившись, завяли и погибли две прекрасные розы.

Роза

Болезнь, или смертельная инфекция – одно из символических измерений шекспировской любовной истории. Другое – в сравнении

жизней Ромео и Джульетты с погибшими цветами, точнее, розами. Я уже упоминал о словах Монтеки, уподобившего влюбленного Ромео почке, в которой завелся смертоносный червь еще до того, как она успела раскрыть свои листья и показать их красоту солнцу.

As is the bud bit with an envious worm
Ere he can spread his sweet leaves to the air
Or dedicate his beauty to the sun

Хотя прямого упоминания розы здесь нет, можно предположить, что скорее всего речь идет о ней, и уж во всяком случае, не о листовой почке, поскольку червь в листьях не заводится. К тому же «bud» – не только «почка», но и «бутон», а «sweet leaves» – не столько «листья», сколько сладкие «лепестки» (лепестки розы – «rose-leaves»). Наконец, та красота, которую бутон должен явить солнцу, это скорее всего красота его лепестков, сладко пахнущих лепестков розы.

Еще один пример, подвигающий нас в ту же сторону. В начале второго акта Джульетта, сокрушаясь о возникшей между ней и Ромео фамильной или родовой преграде, произносит слова, которые вполне могут быть причислены к главным эмблемам трагедии:

Что в имени? То, что зовем мы розой, –
И под другим названьем сохраняло б
Свой сладкий запах! Так, когда Ромео
Не звался бы Ромео, он хранил бы
Все милые достоинства свои...

(Перевод Т.Щепкиной-Куперник)

А как ему зваться: «Розой»? Предположение не столь уж произвольное, если вспомнить, как кормилица спрашивала у Ромео, правда ли то, что и «Ромео», и «розмарин» начинаются с одной и той же буквы. И хотя розмарин (rosemary) мало похож на розу, да и само название имеет иной исток (rose – mary – буквально «роса моря»), здесь важно звуковое подобие: смысловые ассоциации не требуют этимологических подкреплений.

Та же тенденция обнаруживается и в рассуждениях Джульетты о розе. Упоминаемый ею «сладкий запах» (smell as sweet) явно перекликается со «сладкими лепестками», о которых говорил Монтеки, представив Ромео в виде не успевшего распуститься бутона.

Знак розы осеняет не только Ромео, но и его возлюбленную. Роза – вообще цветок любви, ее растительный эквивалент. Не случайно девушку, о которой Ромео вздыхал до того, как встретил Джульетту, звали Розалина. Имя, не требующее пояснений. К Розалине относятся слова Ромео о любви, ранящей, как шипы (like thorn): колючими шипами обладает не так уж много цветов, и среди них на первом месте – роза, которая, собственно, и ранит того, кто хочет к ней прикоснуться. Что же касается самой Джульетты, то о «розах» ее губ и щек говорит Лоренцо (The roses in thy lips and cheeks). А когда она мнимо умирает, ее тело усыпают розмарином (в звуковом отношении – опять-таки почти что розами). Собственно, и в знаменитом суждении Джульетты о розе важен факт выбора именно этого цветка: судьба любовников одинакова, и в этом смысле вопрос о смене имени приложим не только к Ромео, но и к самой Джульетте. Как бы она ни звалась, она так же осталась бы Розой.

Я привел примеры, показывающие, как в любовной истории сплелись мотивы заразной болезни и прекрасного цветка. Однако как можно совместить розу и чуму? Течение любовной болезни Ромео и Джульетты показывает, что это возможно.

Течение болезни

Употребление подобного словосочетания здесь вполне уместно, поскольку описанная у Шекспира история действительно похожа на тяжкий недуг с его страданиями и смертельным исходом. В финале трагедии герцог использует выражение, в котором может быть слышан и некий «медицинский» или, во всяком случае, констатирующий оттенок. Он говорит о «течении любви» Ромео и Джульетты (Their course of love) примерно так, как можно говорить о течении заболевания.

В интересующем нас смысле это самое «течение любви» и оказывается тем потоком, в котором соединяются и смешиваются красота любви и безобразие смерти, знаками, эмблемами которых выступают роза и чума. Конечно, вряд ли здесь можно говорить о сознательной авторской цели во что бы то ни стало соединить, сплести между собой столь различные вещи. Скорее тут (как в «Гамлете» и «Отелло») сказали свое слово интуиция и логика ассоциаций и уподоблений, по-своему обустроившие и сам любовный сюжет, и его

фон. Спор розы и чумы – своего рода «второй», или «внутренний» сюжет, идущий параллельно сюжету явному, психологическому, событийному. Для того чтобы его заметить, необходимо, оставаясь в тексте, выйти в определенном смысле за его границы, т. е. *увидеть то, о чем в сюжете, может быть, не сказано, но то, что в нем предполагается*, то, что присутствует в нем как вытекающая из «предложенных обстоятельств» символическая реальность.

Лоренцо рассуждает о двойственности вещей, об их внутренней противоречивости, и берет в подтверждение своей мысли пример о свойствах растений и цветов. В цветке, – говорит он, – содержатся добро и зло, смертельная болезнь и исцеление от нее: все зависит от того, как этим цветком воспользоваться. Если его проглотить, он погубит тебя, если понюхать – исцелит. Лоренцо не называет цветок (*this small flower*), но для нас важно, что и в этом случае говорится о цветке, о его аромате.

И если идти по пути таксономических определений, то до розы, чьим важнейшим признаком (тут у розы соперников нет) является запах, уже рукой подать. Важно и то, что о цветке говорится как о яде, отраве и, наоборот, как о медицинском средстве (*medicine power*). Иначе говоря, занимающая нас связка между цветком и смертью (розой и чумой) обнаруживается уже в самой теме растения, нежного бутона.

Еще о запахе. Сладкий аромат розы и «запах» чумы. Зараза передается через воздух, т. е. через запах, исходящий, от трупа или вообще через нехороший, спертый воздух: в шекспировские времена (да и раньше) об этом хорошо знали. Не случайно Лоренцо настаивает на том, что Джульетте нужно поскорее выйти из склепа, где воздух наполнен «заразой» (*contagion*). И хотя на самом деле чумная инфекция передается не через воздух, а через паразитов, живущих на зараженных чумой крысах, для умов, не обремененных современными медицинскими познаниями, общая связь между нечистым воздухом и болезнью достаточно очевидна.

Существенно и то, что запах, исходящий от мертвого тела (дурной воздух), не только неприятен, но и сладок и по-своему отвратительно притягателен. Возможно, в этом, разумеется относительно, сходстве кроется еще один из резервов для объединения таких непохожих друг на друга вещей, как роза и мертвое тело.

Шекспир и Пушкин. Дистанция в два века достаточно значительна, но совпадение в ощущениях и в самой логике соединения смы-

слов достаточно очевидно. В «Пире во время чумы» сказано и о «дуновении чумы» (т. е. о нехорошем заразном воздухе), и о чуме, слившейся с розой (И девы розы пьем дыханье, / Быть может, полное чумы). Есть здесь и поцелуй: общий набор смыслов и причинно-следственных связей, таким образом, совпадает с шекспировским с той разницей, что в «Ромео и Джульетте» «инфекция» – это метафора, а в «Пире во время чумы» – реальность.

И еще одно соображение, которое может связать между собой розу и чуму. У Шекспира ничего не сказано о внешних признаках болезни, но именно они неожиданным образом указывают на имеющееся сходство. Яркие розовые пятна, которые появляются на теле и лице человека, заболевшего чумой, так сказать, «цветы чумы», похожи на розы. Слово «розеола» (*roseola*), слово, вполне безобидное, обозначает, в том числе, и розовые сыпные пятна на теле больного. А слово «the rose», т. е. «роза», – краснуху или рожу.

Все, о чем я говорю, есть своего рода прощупывание той почвы, из которой вырастает центральная метафора «Ромео и Джульетты». Дело не в том, насколько целенаправленно строил свой сюжет и его символическое оформление сам автор трагедии, а в том, что тот культурный и одновременно природный, «натуральный», лексикон, которым он пользовался, сам по себе подсказывал варианты тех или иных решений. Так пошли в дело и запах, и цвет, и шипы, и страдания, и чумные розовые пятна. История любви, представленная как история болезни, ход вполне традиционный, но в шекспировском исполнении – в настойчивом соединении розы и чумы – получивший особую выразительность. Сначала «диагноз» Монтекки, сравнившего Ромео с зачервивевшей цветочной почкой, затем – совет Бенволио перебить одной инфекцией другую, и – первый поцелуй, после которого «заболевают» оба любовника и испытывают страдания, сравнимые с муками настоящей болезни. Призыв Меркуцио – «Чума на оба ваших дома!» – услышан; чума оказывается той болезнью, с которой исподволь или открыто сравнивается история Ромео и Джульетты. Их любовь прекрасна, как роза, и убийственна, как чума.

Где болезнь – там и лекарства. Сначала речь идет о растениях и цветах, которые могут быть и ядом и лекарством, затем о цветочном эликсире, способном создать иллюзию смерти. Далее Ромео покупает у аптекаря настоящий яд, который опять-таки символически представлен как лекарство (ведь речь идет о «болезни» любви). Ро-

мео говорит аптекарю, что тот дал ему не яд, а укрепляющее средство (cordial and not poison). Наконец, в поисках смертельного лекарства припадает к губам Ромео его возлюбленная, надеясь, что на них осталось немного яду.

Болезнь закончилась смертью. И самое удивительное: сюжетное объяснение случившегося, как оказывается, имеет непосредственное отношение к чуме. Теперь уже не к метафорической, а самой настоящей. Как раз тот случай, когда метафора перерастает себя, овеществляется и становится мощным сюжетным ходом. Гонец с письмом, которое могло бы спасти жизни Ромео и Джульетты, был задержан чумным карантинном и потому не смог вовремя привезти письмо. Городская стража, подозревая, что он и его спутник побывали в доме, зараженном чумой (pestilence), просто не выпустили их из города.

И снова о цветах: к склепу, где лежит Джульетта, их приносит Парис (sweet flowers – розы?); а затем о цветах телесных, о румянце губ и щек Джульетты говорит склонившийся над ней Ромео (crimson in thy lips and cheeks).

Итог: герцог делает свое заключение о «течении любви» Ромео и Джульетты и причине их смерти, завершая всю историю эмблематическими словами о повести, печальней которой не бывало еще на свете. Если обратиться к параллелям, то мы найдем одну из них в чеховском «Дяде Ване», где есть и любовь-болезнь, и розы, с которыми роковым образом вошел в комнату Войницкий, и печальный конец, который мог быть еще печальнее («опустошение произошло бы громадное»), если бы не воля Астрова. Есть тут и лекарства, и яд, да и в конце концов сам Астров – доктор.

* * *

Двигаясь по тексту, я ничего не сказал ни о «психологии характеров», ни о вражде родов, ни о роке, преследовавшем влюбленных, хотя именно об этом и писал Шекспир. Моя цель была в другом: показать, как «сделалась» вся эта история. Поэтому в центре внимания оказалось не ее «содержание» и не то, как оно выразилось, а то, с *помощью чего* состоялось и то и другое – как сплелись в сюжете страшной и прекрасной любви Ромео и Джульетты важнейшие иноформы исходного смысла всей трагедии – чума и роза.

Summary

L.V. Karassev

Three Notes on Shakespeare

This work examines Shakespeare's three most famous plays – «Hamlet», «Othello», and «Romeo and Juliet».

The principal task the author of these notes sets himself is to uncover the internal structure of Shakespeare's texts, to analyze a semantic layer that, without being represented in the plays in an obvious way, organizes them by degrees, frequently without the author being aware of it. This study aims to uncover the «strongest» portions of the texts, to analyze them in a comparative manner, and to describe those basal meanings that manifest themselves in sequences of variant forms. As a result, a familiar text shows a new, unexpected side of itself, uncovering a store of meaning within itself that previously could not be noticed.

Оглавление

| | |
|---|----|
| Предисловие | 3 |
| Флейта Гамлета | 5 |
| Ухо короля | 6 |
| Слова, слова, слова..... | 8 |
| Зрение против слуха | 9 |
| Разрешающая способность..... | 10 |
| Этапы рассматривания | 11 |
| O, wonderful! | 14 |
| Что там за шум?..... | 15 |
| Быть или не быть | 17 |
| Флейта Гамлета | 21 |
| Платок Отелло | 30 |
| «Ромео и Джульетта» (<i>история болезни</i>)..... | 38 |
| Болезнь | 39 |
| Заразная болезнь | 39 |
| Чума..... | 41 |
| Роза | 41 |
| Течение болезни | 43 |
| Summary | 47 |

Научное издание

Леонид Владимирович Карасев
Три заметки о Шекспире

Редактор А.П. Минаева
Верстка О.Б. Малаховой

Оригинал-макет подготовлен
в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ

ИД № 05992 от 05.10.2001
Подписано в печать 14.02.2005.
Формат 60x84/16. Уч.-изд. л. 3,5. Тираж 500 экз.
Заказ №

Издательский центр РГГУ
125267, Москва, Миусская пл., 6
тел. 973-4200