

УДК 821(4)

ББК 84(4)

И.О. Шайтанов**РЕЧЕВАЯ СУДЬБА ЖАНРА,
ИЛИ ЧТО ШЕКСПИР
СДЕЛАЛ В «ГАМЛЕТЕ»?**

Хотя в 1623 г. первое издание драматических сочинений Шекспира было организовано по жанровому принципу, о нем впервые узнали в Европе как о драматурге, не соблюдающем правил, в том числе и жанровых. Впоследствии исследователи нашли термин, точнее определяющий шекспировское отношение к жанру – «проблемная пьеса», подведя под него ряд комедий и трагедий, от «Венецианского кушца» до «Гамлета». На примере этой великой трагедии автор статьи показывает особенности жанрового мышления Шекспира, его способность экспериментально подойти к традиционным жанровым формам. В «Гамлете» модный елизаветинский жанр – «трагедия мести» – показан в процессе его языковой трансформации.

Ключевые слова: *историческая поэтика, компаративистика, жанр, Шекспир, «проблемные пьесы», «Гамлет», хроника, «трагедия мести».*

Шайтанов Игорь Олегович – докт. филол. наук, профессор, заведующий кафедрой сравнительной истории литератур историко-филологического факультета Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета
E-mail: shigor@russianbooker.org

Шекспировский жанр

В моей книге «Компаративистика и/или поэтика» часть о Шекспире носит именно такое название – «Шекспировский жанр» [Шайтанов, с. 111 – 216]. Слово «жанр», употребленное во множественном числе, было бы более привычным, обещающим, что речь пойдет о жанрах, в которых писал Шекспир. Если слово стоит в единственном числе, то оно может вызвать недоумение: разве у Шекспира был всего один жанр? Разумеется, нет, поскольку в этом варианте названия обобщенно имеется в виду жанровое мышление Шекспира – его отношение к существующим жанровым формам и степень творческой рефлексии в отношении к ним.

Едва ли не прежде всего Европа узнала о Шекспире от Вольтера – что этот то ли гений, то ли «пьяный дикарь» не ведает правил. Первым и едва ли не самым важным правилом нормативной поэтики было следование жанровым законам в их чистоте.

В то же время Первое фолио шекспировских пьес, изданное вскоре после его смерти, было организовано по жанровым разделам: комедии, хроники, трагедии. Составители Фолио не придумали жанры, а ориентировались на существующую жанровую номенклатуру, которая нередко выставлялась и на титульных листах отдельных изданий – кварто (много реже – октаво).

В сегодняшних «фолио» есть четвертый раздел – romances, а в рассуждении о шекспировских пьесах в XX столетии нашли еще одну жанровую категорию – «problem

plays», куда относят пьесы, называющиеся комедиями и трагедиями, но слишком явно нарушающие привычность жанровой формы: от «Венецианского купца» до «Гамлета» и пьесы «Троил и Крессида», в отношении которой составители Фолио до последнего момента колебались, в какой раздел ее отнести – к комедиям или трагедиям. Подробнее о происхождении этого термина и о подсказанном им подходе к «шекспировскому жанру» мне приходилось говорить в связи с последней комедией Шекспира – «Мера за меру» [Шайтанов, с.185 – 216].

Понятие «проблемная пьеса» принципиально важно для «шекспировского жанра», поскольку, если воспользоваться модным словечком, можно сказать, что он «проблематизировал» существующие жанры. Не будет преувеличением в отношении именно пьес, сегодня признаваемых «проблемными», сказать, что Шекспир сознательно экспериментировал с их формами, а наша задача – понять этот эксперимент именно как жанровый. Наглядный пример тому представляет «проблемная пьеса» «Мера за меру». Ее жанровое прочтение Дж. У. Найтом, определившим ее как моралите и тем самым подсказавшим жанровый инструмент для ее понимания, буквально перевернуло судьбу пьесы: 200 лет считавшаяся неудачной и побуждавшая к перечислению ее сюжетных неувязок, она вдруг прояснилась настолько, что по своей популярности стала в ряд с «великими трагедиями» и вслед за ними завладела современной сценой.

Жанровый подход к Шекспиру (даже если эти слова не произносились) был обозначен еще в начале XX в. как насущный, способный увести от обсуждения отдельных характеров к анализу пьес. Именно это имел в виду Т.С. Элиот, когда в одном из своих ранних (первом у него о Шекспире и его эпохе) эссе «Гамлет» (1919) писал: «Мало кто из критиков признавал, что главный вопрос в “Гамлете” – сама пьеса, а личность (character) Гамлета – вопрос второстепенный» [Элиот, с. 151]. Спустя 10 лет он подтвердит эту мысль в предисловии к первому изданию книги «Огненное колесо», признавая, что ее автор «мистер Уилсон Найт обладает проницательностью, позволяющей обнаруживать модели (patterns) на большей глубине, чем “сюжет” и “характер”» [Элиот, с. 17].

Шекспировские жанры возникают, как и положено жанрам (особенно драматическим), ориентированными на традицию и бытование. Напомню, что знаменитая пушкинская фраза о том, что «писателя должно судить по законам им самим над собою признанным», чаще всего цитируется с пропуском важного слова – «**драматического** писателя» (из письма А. Бестужеву о «Горе от ума», январь 1825).

И традиция, и бытование властвуют сильнее в драме, воспроизводящей повторяемость ритуала. Любое отступление или нововведение должно быть там особенно тщательно подготовлено и оправдано. Это тем более относится к шекспировской эпохе, по отношению к которой слово «ритуал» сохраняет почти буквальную силу, поскольку драма совсем недавно ушла с площади, покинула пределы праздничного карнавала. Но, покинув эти пределы, она сразу же должна была обрести свои

новые формы. Два жанра входят в моду в публичном театре – хроника и «трагедия мести». Именно в них начинается творчество Шекспира.

Однако драматург, первым узнавший успех на елизаветинской сцене – Кристофер Марло – чуждается этих жанров. Из среды «университетских остроумств»¹, лидером которых он был, звучат насмешки над подражателями Сенеки в жанре «трагедии мести». В свою очередь те, кто не включен в число «остроумств», отстаивают свои формы, и в одной из первых драматических хроник о короле Иоанне/Джоне Безземельном, в ее Прологе, нельзя не расслышать выпад против увлечения исторической экзотикой Марло в «Тамерлане Великом»:

Вы, со спокойным дружелюбием на челе / Встретившие скифа Тамерлана / И рукоплескавшие неверному (infidel), / Соизвольте приветствовать с равным благоволением / Воинственного христианина и вашего соотечественника.

Со времен Реформации и еще в жанре моралите Иоанн – первый национальный герой на сцене, поскольку первым вступил в конфликт с Римом и пострадал от него, приобретая ореол мученика. Марло предпочитал изображать не мучеников, а титанические личности. Он долго сопротивлялся тому интересу, который зритель публичного театра начал проявлять к событиям национальной истории на волне исторических событий – победы над Непобедимой Армадой. Поколение драматургов-елизаветинцев, если воспользоваться более поздней терминологией, было «военным». Но Марло не шел на поводу у толпы, он умел подчинять ее своей воле. И все-таки под конец своей недолгой жизни он сдался и в соперничестве с Шекспиром, вероятно, задетый его успехом, напишет свою единственную хронику – «Эдуард II». Шекспир откликнется на вызовы Марло позже, обретя зрелость, и когда Марло уже не было в живых.

Отношения Марло и Шекспира издавна интригуют исследователей. Мы не имеем подтверждения тому, что они были знакомы, но едва могли не быть в небольшой городе, каким был в конце XVI в. Лондон с его двухсоттысячным населением, работая на сцене всего-то двух-трех имевшихся театров. Они были ровесниками, но едва ли могли быть друзьями, настолько различным был их путь в театр. Марло пришел из университета и мгновенно покорила сцену. Шекспир был одним из тех, кого «университетские остроумствы» (Т. Нэш) презрительно называли *grammarians*, имея в виду, что у тех за плечами ничего, кроме – грамматической школы. «Остроумствы» были раздосадованы успехом *grammarians* в публичном театре в жанре «трагедии мести».

Модный жанр

Модным он стал благодаря успеху «Испанской трагедии» Томаса Кида, скорее всего между 1587-м и 1589-м годами, хотя и появился раньше по образцу и под влиянием переводов из древнеримского драматурга Сенеки. Начало жанру было положено в первой елизаветинской «правильной» трагедии – «Горбодук» (ок. 1561-го). Там же формулируется

закон, руководящий действиями персонажей и в первую очередь героя-мстителя: «Кровь взывает о крови, смерть требует смерти».

Успех жанра был в определенной мере обеспечен тем, что месть оставалась способом разрешения конфликтов и достижения справедливости самой личностью, когда в ней было отказано законом. Однако в трагедии месть не представляется делом только личного выбора. Она диктуется высшим и справедливым установлением Юпитера; присутствие языческого божества лишний раз напоминает о том, что источник жанра – трагедии Сенеки. Как и его пьесы, «Горбодук» был предназначен для частной или университетской сцены. Ни мифологическая классика у Сенеки, ни политический урок в «Горбодуке», адресованный королеве Елизавете и изложенный в духе тяжеловесной риторики, не могли покорить сцену публичного театра. «Трагедия мести» должна была освоить мир более понятных страстей и увлекательной интриги.

Это и сумел сделать Кид. В «Испанской трагедии» собран и применен весь набор жанровых приемов. К числу обязательных сюжетных мотивов и ситуаций в «трагедии мести» относится прежде всего наличие преступления, требующего отмщения, о котором герой нередко узнает от призрака. У Кида это – появление аллегорической фигуры Мести, призрака убитого Андреа, взывающего к отмщению. Порой герою, чтобы скрыть свои намерения, приходится прикинуться сумасшедшим. Завершается «трагедия мести» не только ее кровавым осуществлением, но и гибелью самого мстителя.

Есть у Кида и прием «сцены на сцене», когда в ходе придворного спектакля оказываются уличенными и наказанными убийцы главной жертвы – Горацио, сына Иеронимо, выступившего в роли мстителя. Этот прием – «мышеловка» – будет использован Шекспиром в «Гамлете», второй его трагедии, написанной в этом жанре. Первым был ранний «Тит Андроник», не без основания претендующий на то, чтобы считаться первой шекспировской пьесой.

Все более настойчиво и аргументированно сейчас предполагают, что выпады «университетских остроумцев» против тех, кто утвердили (и сделали модным) сенекианский стиль на публичной сцене, направлены не только против Кида, но и против Шекспира. Предполагать приходится по той причине, что в сатирической литературе предпочитали обходиться без имен, тем самым давая понять, что обходятся и «без личностей», осуждая лишь явления.

Первым по времени прямым намеком на Шекспира принято считать переименованное упоминание его имени (Shake-scene) в посмертно изданном памфлете Р. Грина «На грош ума, купленного за миллион раскаяния» в сентябре 1592 г. Однако тремя годами ранее те же обвинения драматургам, писавшим для публичной сцены – в плагиате и необразованности, – были произнесены младшим другом Грина Томасом Нэшем в предисловии к гриновской пасторали «Менафон». Видимо, не желая смешивать под одной обложкой пастораль и сатиру, но и не в силах упустить повод сделать выпад против литературных противников, Грин по-

зволил Нэшу дебютировать в качестве автора полемического предисловия и приобрести славу бичующего Ювенала.

Там-то Нэш и ополчается против grammarians, чья ученость приобретена в часы свободные от услужения; их латыни едва ли хватит на то, чтобы разобрать начальный стих псалмов («чтоб эпитафии разбирать»); «английский Сенека, прочтенный при свете свечи», поставляет им громкие фразы для трагедий, а то и для целого «Гамлета», если Сенеку хорошенько попросить «морозным утречком» о «пригоршне трагических монологов»...

Это первое нам известное упоминание пьесы под названием «Гамлет», более чем на десять лет опережающей шекспировского «Гамлета». Кто ее автор?

Об этом – чуть позже. Сначала – о сути стилистических претензий, которые были у Нэша (он говорит от имени «университетских остроумислов») к жанру «трагедии мести».

Трагики-актеры «устремлены не столько к тому, чтобы поразить актерским мастерством, сколько к тому, чтобы до облака ходячего вознестись речью, исполненной сравнений» (to embowell the clowdes in a speach of comparision). Но все же главная вина не на актерах, а на тех, кто поставляет им текст и кого Нэш именует «алхимиками от красноречия», мнящими «превзойти лучшие перья высокопарной напыщенностью крикливого белого стиха» (to outbrave better pens with the swelling bumbast of a bragging blank verse).

Здесь представлен не индивидуальный стиль, а – жанровый. Он обязателен для сенекианской «трагедии мести», поскольку его полюбила публика. Его изменение повлечет за собой серьезные жанровые перемены. Его отсутствие лишает жанр узнаваемости. Пример тому русский перевод «Испанской трагедии».

На русском языке он появился в 2012-м [Кид]: престижная серия «Литературные памятники», видимо, в преддверии шекспировского юбилея (2014) решила ликвидировать старый должок перед елизаветинской драмой – по сей день лишь случайно представленной в ее изданиях в составе чужих томов. Шекспир однажды приютился с «Троилом и Крессидой» вслед Чосеру (2001), К. Марло с «Трагедией о докторе Фаусте» – в томе о Фаусте (1958, 1978), Дж. Уэбстер и его «Белый дьявол» – в томе Людвиг Тика (2002)...

Кид – удачное возвращение к шекспировской эпохе. С «Испанской трагедии» если и не все начиналось (зависит от того, как решать вопрос с датировкой), то она оставалась самым громким и долгоиграющим хитом на протяжении двух десятилетий скоротечной истории елизаветинской драмы. Текст приходилось редактировать и дополнять по мере изменения зрительского вкуса.

В материалах к изданию трагедии Н. Микеладзе рассказывает о том, что такое «трагедия мести». К сожалению, жанр не слишком узнаваем в первом русском переводе, выполненном М. Савченко. К первым его строчкам Н. Микеладзе дает примечание: они «были одними из наибо-

лее часто цитируемых и пародируемых...» [Кид, с. 282]. Приведен список тех, кто пародировал. Но попробуйте спародировать строки, произносимые призраком Андреа в переводе М. Савченко: *«Когда бессмертная моя душа / Во власти плоти низменной жила, / И выгоден обеим был союз...»*

Понятна трудность переводческой задачи – передать громогласность и нарочитость сенекианской риторики. Но здесь пародисту просто не за что ухватиться, поскольку дело не в том, что переводчик не справляется с задачей, а в том, что, кажется, он ее не сознает и не ставит перед собой. Перевод стирает особенности стиля, претендующего на философичность: *«Когда вечная сущность моей души / Жила заключенной в игривой плоти, / И функция каждой была на пользу другой...»*

Кид выражает вечную мысль, пытаясь уйти от банальности (и впадая в вычурность, открытую пародии), переводчик этой самой банальности безропотно сдается. И теряет жанровый стиль, обязательно преувеличенный, подобно тому, как преувеличены злодеяния в «трагедии мести».

Первая шекспировская пьеса?

«Тит Андроник» – первый шекспировский опыт в жанре трагедии, по крайней мере среди тех текстов, что нам известны. Это сомнений не вызывает.

Может быть, «Тит Андроник» – вообще самая ранняя шекспировская пьеса, где он выступает не перелицовщиком старого материала, не одним из (или даже младшим) соавтором, а играет первую скрипку.

То, что «Тит Андроник» – произведение и раннее, и архаичное, подтвердил еще Бен Джонсон, когда в 1614 г. поставил его рядом с «Испанской трагедией» Кида и отнес на 25–30 лет назад – вторую половину 1580-х? Джонсон не претендовал на точную дату и если знал ее, не пытался вспомнить.

Факт того, что «Тит» создан в соавторстве, можно считать почти общепринятым. Он был подтвержден (и пока что не опровергнут) с применением новейшей методики текстологического исследования, а первое указание на него относится еще к XVII в. Драматург Эдвард Рейвенскрофт в предисловии к своей переделке «Тит Андроник, или Обесчещенная Лавиния...» (1678) сообщил следующее: *...мне пришлось слышать от человека, издавна знакомого со сценой, что пьеса не была написана им [Шекспиром], но была доставлена в театр иным автором, а он лишь коснулся рукой мастера ее важных частей и характеров; чему я склонен верить, так как это самое неправильное и незрелое из его творений, представляющееся более нагромождением, чем стройным целым (structure).*

В отношении «Тита Андроника» соавторство констатируют с чувством видимого облегчения, чтобы найти того, кто ответит за «неправильность и незрелость». Общий глас возлагает ответственность на Джорджа Пиля, одного из наиболее вероятных соавторов молодого Шекспира. Его признают автором первого акта – длинного, ритуального, риториче-

ского – и первой сцены четвертого акта, соответствующей его репутации знатока латыни, в которой Лавиния изобличает насильников, прибегнув к помощи «Метаморфоз» Овидия. Аргументами для такой атрибуции послужили особенности словаря, риторики и стиля, присущие Пилу:

*В написанных им сценах Пиль использует характерную для него формульность языка, постоянно повторяя одни и те же слова и мысли; его персонажи часто прибегают к обращениям, награждая друг друга титулами и званиями, но лишая общение интимности; их речи выразительны, но тяжеловесны, нагруженные аллитерациями. Кажется, что Пиль тратит так много энергии на сам речевой акт, на то, чтобы развести персонажей, определив им союзников и противников, по Аристотелю это составляет *opsis* и *laxis* (сценическое воплощение и поэтическая речь), что у него не остается энергии на сами характеры... Ученые, сопоставлявшие драматургию Пила с его современниками, находили также, что ему не хватает силы, необходимой, чтобы свести элементы в единое целое [Vickers, p. 449].*

Склонности Пила к изображению насилия и страдающей плоти приписывают если не сам выбор сюжета, то характер его обработки. Во фразе Марка Антония, обращенной к Лавинии: «...мы будем скорбеть с тобою», – видят отличие Шекспира от своего соавтора, не склонного к состраданию.

«Тит» – не только ранняя, но и самая архаичная по стилю шекспировская пьеса. Настолько архаичная, что пишущие о ней обычно если не проговаривают, то подразумевают вопрос: как Шекспир мог такое написать?

Из 25 персонажей «Тита Андроника» более половины убиты. К этому следует добавить изнасилование, отрезание рук, языка, запекание тел сыновей в кушанье, поданное их матери, – готской царице, а потом римской императрице Таморе. Именно она запустила механизм мщения за то, что римский военачальник Тит Андроник, одержавший победу над готами, приносит в жертву богам ее старшего сына.

Мщение в «Тите» совершается с особой жестокостью, по образцу единственной по настоящему кровавой трагедии Сенеки – «Фиест», превосходя и ее своей кровожадностью. Так что Т.С. Элиот указал – как на созвучную «Титу» – на итальянскую драму того времени.

Чем объяснить подобный шекспировский выбор? Следовал вкусам публики, исполнял закон модного жанра «трагедии мести»... Но если и исполнял, то с каким-то преувеличением, заставляющим подозревать, «уж не пародия ли он?» Такое подозрение не раз высказывалось в качестве попытки оправдать и объяснить. И, вероятно, в нем есть немалая доля правды, свидетельствующая, что уже в ранние годы Шекспир все чужое умел сделать своим и одновременно дистанцироваться от него, бросив оценивающий взгляд со стороны. При этом он не разменивался на частности, но если пародировал, то его пародия носила жанровый характер – он оценивал, а в данном случае развенчивал закон жанра.

Именно так и происходит в заключительном пятом акте, когда герои переходят к окончательному свершению мести. Временно помрачившийся рассудком от горя, Тит Андроник просит своих родичей послать стрелы с просьбой о мщении на небо, адресуя их разным богам. Прослышав о его безумии, Тамора подхватывает этот фарс и является ради своей цели в его дом под видом аллегорической фигуры Мщениа в сопровождении двух своих сыновей, представляющих две другие аллегорические фигуры – Насилье и Убийство.

Затевая эту игру, Тамора фактически отменяет основное жанровое условие, согласно которому (со времен античного театра) Мщение – божественный закон! Теперь он – в человеческих руках, что должно совершенно изменить смысл ответного кровавого деяния, прежде оправданного как исполнение воли богов. Лишившись подобного оправдания, месть перестает быть аллегорическим Мщением, а насилье и убийство, лишенные своего аллегорического достоинства, воспринимаются не в свете высшего закона, а просто – как кровавое преступление. Это и подтверждает Тит Андроник, разгадавший нехитрый спектакль, затеянный Таморой (не настолько, оказывается, он утратил разум) и убивает ее сыновей, лже-аллегорических вестников.

Такова жанровая предыстория «Гамлета».

Автора!

Филип Хенслоу – самый удачливый антрепренер в елизаветинском театре. Он возглавляет труппу лорда адмирала, соперничающую с труппой лорда камергера, основным драматургом которой является Шекспир.

В 1602 г. Хенслоу заказывает обновление текста «Испанской трагедии» покойного Кида, не сошедшей со сцены в течение пятнадцати лет. Заказ принимает на себя Бен Джонсон. Это может показаться странным: драматург, то ли приобретший известность, то ли ограничивший ее (поскольку не желал уступать ожиданиям зрительного зала) своим пристрастием к классическим образцам, берется не просто за поденную работу, а за ту, что должна удовлетворить вкусу стоячей части зрительного зала. Странно, что берется, и справится ли он?

Справился. И стиль был ему хорошо знаком. Джонсон настаивал на том, что его первая пьеса (ею он открыл «Труды») – «Всяк по-своему» (где он, кстати, пародировал Кида, с восторгом цитируемого городским простофилей Мэтью), но до нее им было написано не так уж мало. Сохранившиеся отрывки позволяют судить, что Джонсон попробовал себя в расхожих жанрах публичного театра. Стиль Марло и Кида впечатлял его². Так что он, видимо, не без ностальгического удовольствия отдал дань тому, чем увлекался в юности.

Что же касается Хенслоу, то заказанное им осовременивание текста «Испанской трагедии», кажется, было ответной мерой по отношению к репертуарной политике конкурирующей труппы. Ко второму сезону в «Глобусе» был заказан хит в жанре, любовь к которому не ослабевала:

«трагедию мести» должен был создать Шекспир. И он написал – «Гамлета» (1600–1601).

Нам может показаться немыслимым, чтобы «Гамлет» мог переманить зрителя у петушиных боев и медвежьей травли. В этой роли он, конечно, воспринимался не как великая трагедия, с которой начинается отсчет Нового времени в культуре. Это был тогдашний блокбастер – с кровью, преступлением, с трупами, оставленными на своем пути героем, погибающим в конце...

Есть великие книги, о которых говорят – элитарные. Есть великие книги (они, быть может, самые великие), к которым каждый может прийти, чтобы взять по мере сил. Можно взять совсем немного, не увидев ничего, кроме интриги; можно различить глубинные смыслы или даже рискнуть опуститься на глубину. Шекспир, согласно мировым читательским опросам стоящий в рейтинге популярности между Библией и Ага-той Кристи, именно таков.

Что же касается «Гамлета», то Шекспир написал его или он его только отредактировал и дополнил, подобно тому, что спустя год сделает Бен Джонсон с другой «трагедией мести»?

Шекспировский герой, кстати, как и Джонсон, обнаруживает в себе знатока и ценителя старого трагического стиля, когда декламирует начало монолога Энея Дидоне: «Косматый Пирр – тот, чье оружие черно, / Как мысль его...» После полутора десятков строк Гамлет предлагает Первому актеру продолжить и в волнении вслушивается в громогласную риторику. Полоний, выказывая вкус и понимание того, что стиль архаичен, замечает: «Это слишком длинно», – и получает в ответ от Гамлета раздраженное:

Это пойдет к цирюльнику вместе с вашей бородой. – Прошу тебя, продолжай; ему надо плясовую песенку или непристойный рассказ, иначе он спит. Продолжай; перейди к Гекубе. (II, 2; пер. М. Лозинского).

Именно в словах о Гекубе, о которых помнит, Гамлет хочет услышать упрек собственному бездействию и откликнется на них своим монологом, оставшись один. А в насмешке над вкусом Полония он посылает еще один прощальный привет школе площадного юмора. И еще раз подтверждает свою любовь к старой трагедии.

Аналогия с «Испанской трагедией» тем более напрашивается, что первую пьесу под названием «Гамлет» также считают произведением Кида.

К сожалению, биография Кида – плохое подспорье в решении проблем шекспировской биографии. Она еще менее известна. Если «утраченные годы» в биографии Шекспира занимают порядка семи лет, то у Кида – четверть века. Даже его авторство в отношении «Испанской трагедии» устанавливается косвенно, поскольку все 10 ее изданий, вышедшие за 40 лет (с 1592 г.) – анонимны. Единственное указание на автора содержится в «Апологии актеров» Томаса Хейвуда, вышедшей спустя четверть века после постановки «Испанской трагедии» (1612).

Каковы основания приписывать ему авторство той пьесы, что называют пра-«Гамлетом»? Их очень немного. Практически одно.

До того, как тот «Гамлет», который признан шекспировским, мог быть написан, есть несколько упоминаний этого названия современниками. Первое – самое важное и решающее для определения авторства. О нем уже говорилось: в 1589 г. Томас Нэш в предисловии к «Менафону» Грина издевается над «выпускниками грамматической школы», освоившими для публичной сцены стиль Сенеки.

Поскольку традиционно было принято считать, что основной объект этой сатиры – Кид, то и «Гамлет» был атрибутирован ему. А если нет?

Второе упоминание скорее в пользу Шекспира: пять лет спустя – 9 июня 1594-го, – как значится в дневнике Хенслоу, «Гамлет» был сыгран соединенной труппой адмирала и камергера в «Розе». Тогда и там же дважды был поставлен «Тит Андроник» и однажды – «Укрощение строптивой». Это был короткий период совместного выступления двух трупп, после чего шекспировские пьесы более не упоминаются Хенслоу. Не упоминается и «Гамлет», что можно рассматривать в качестве аргумента, хотя и очень косвенного, в пользу шекспировского авторства.

Больше оснований говорить о том, что из двух «трагедий мести» – «Тит Андроник» и «Гамлет» – первая имела несопоставимо больший успех. О «Гамлете», существующем с конца 1580-х и почти неупоминаемом, можно предположить, что трагедия провалилась – во всяком случае, несмотря на свой привлекательный жанр, популярности не снискала.

Есть еще две аллюзии на «Гамлета» в современных Шекспиру пьесах: у Т. Лоджа в комедии, название которой соответствует русскому «Горе от ума» («Wit's Miserie») – 1596, и у Т. Деккера в «Празднике башмачника», где по контексту получается, что «Гамлет» игрался в 1596г. в театре «Лебедь». Ни в одном случае аллюзия не связана с именем какого-либо автора.

Поскольку в последнее время все более настойчиво доказывают, что в 1589 г., хотя более тогда известный Кид и был основным объектом сатиры, Шекспир тоже подразумевался, поэтому и он получает шанс претендовать на авторство пра-«Гамлета»³. Еще вернее будет сказать, что результатом усилий достичь какой-то определенности была еще большая неопределенность: Киду отказано в праве считаться главным претендентом, и его права уравнены с шекспировскими. А, быть может, эта пьеса была плодом их или чьего-то еще соавторства?

Что сделал Шекспир в «Гамлете»?

Итак, мы не знаем, кто был автором пра-«Гамлета», и не имеем его текста. Второе обстоятельство – повод для еще большего огорчения, поскольку лишает возможности судить, что же Шекспир изменил, чтобы та старая неудача (которую потерпел он или Кид, или кто-то третий) превратилась в мировой шедевр, и чем он воспользовался при обработке сюжета. Но это лишь обостряет желание предполагать и реконструировать.

Поводом для реконструкции служит наличие нескольких версий шекспировского текста. Пьеса была зарегистрирована – 26 июля 1602г.; без имени автора, но с указанием на то, что недавно (*lately*) «Мечь Гамлета, принца датского» была сыграна людьми лорда камергера.

Если полагать, что регистрация была предпринята труппой с целью закрыть дорогу для «пиратского» издания успешной пьесы, то план не сработал. В следующем году «пиратская» версия увидела свет.

С тем чтобы восстановить текст и репутацию автора, в самом конце 1604 г. было выпущено и затем не раз переиздавалось второе кварто. Видимо, печатавшееся с авторской рукописи, оно изобилует ошибками: неопытный наборщик плохо читал почерк. Угадывание и исправление его ошибок стало увлекательной игрой для всех последующих редакторов, начиная с Первого фолио, где текст дан с сокращениями, сделанными то ли с ведома автора, то ли отражающими судьбу пьесы в процессе ее постановки.

Текст первого кварто существенно короче текста второго – 2200 против приблизительно 3800 строк. Скорее всего, он воспроизведен по памяти кем-то из актеров; подозрение падает на исполнителя роли Марцелла, ибо при общем неудовлетворительном состоянии текста, многие эпизоды которого имеют очень отдаленное сходство с оригиналом, эта роль безошибочна.

Или просто автор реконструкции лучше запомнил то, что понял. С ролью принца датского он тщетно боролся, безжалостно расчлняя фразы, путаясь в хитросплетениях смысла. Вот как ему удалось справиться с монологом «Быть или не быть»:

*To be or not to be, ay there is the point,
To die, to sleep, is that all? Ay all:
No, to sleep, to dream, ay marry there it goes,
For in that dream of death, when we awake...
Быть или не быть, в этом все дело,
Умереть, уснуть, и всё? Да, всё:
Нет, спать, видеть сны... тут-то всё и начинается,
Так как в этом смертном сне, когда проснемся...*

Эта реконструкция находится где-то на полпути к другой – у Марка Твена в «Приключениях Гекльберри Финна», где лже-герцог, актерствующий жулик, смешивает монологи Гамлета с реалиями из «Макбета» и подпускает сниженный жаргон:

*Быть или не быть? Вот в чем загвоздка!
Терпеть ли бедствия столь долгой жизни,
Пока Бирнамский лес пойдет на Дунсиан,
Иль против мира зол вооружиться?
Макбет зарезал сон...
О милая Офелия! О нимфа!
Сомкни ты челюсти, тяжелые как мрамор,
И в монастырь ступай. (Пер. Н. Дарузес)*

Большинство современных редакторов считает себя обязанными использовать все имеющиеся варианты, чтобы приблизиться к тому, что было написано Шекспиром. Неисправное кварто нельзя сбрасывать со счетов, поскольку оно восходит к памяти участника спектакля и сохраняется, например, в ремарках, то, что отсутствует в последующих изданиях. В его кривом зеркале может отражаться путь авторской работы, ее более ранняя стадия. Так, в первом кварто некоторые персонажи имеют несколько иной характер: Гертруда в гораздо большей мере стоит на стороне сына, чем Клавдия; Полония зовут Корамбис, как, вероятно, его звали в пьесе того же названия, но неизвестно кем созданной...

Однако более всего первое кварто ценно своим языковым несоответствием оригинальному тексту, поскольку в своем непонимании «пираты» невольно оставили свидетельство его новизны и подсказали ответ на вопрос: что же сделал Шекспир, чтобы превратить не слишком удачную «трагедию мести» в мировой шедевр?

Он переписал текст!

Никогда прежде и никогда после Шекспир в таком объеме не обновлял свой язык и не обнаруживал в нем современность мысли. Джеймс Шапиро приводит две статистические выкладки. Первая касается количества слов, которые в «Гамлете» Шекспир употребил впервые для себя. Таких – 600 (две трети из них никогда более не встретятся в его пьесах). Для сравнения – в стоящем на втором месте «Короле Лире» новых слов – 350, в дающем более обычную для Шекспира цифру «Юлии Цезаре» – 70. Из этих 600 слов в «Гамлете» 170 в той или иной степени являются смысловыми неологизмами.

Второй статистический пример касается риторического приема, имеющего название *гендиадис*. Позднелатинский термин, возникший из греческого *hen dia dyoin*, что значит *два через одно* (или два в одном): два существительных, соединенные союзом «и», близкие по значению, обозначают предмет или мысль, выступают по отношению друг к другу то ли уточнением, то ли дополнением, открывая возможность заглянуть в процесс мысли, ищущей точного слова.

Может быть, самый известный пример этого риторического приема нужно взять не из «Гамлета», а из «Макбета» – из определения жизни, «полной шума и ярости» (*sound and fury*), но нигде такого рода сомнительно-дополняющие конструкции, свидетельствующие о «водвороте мысли», не встречаются так часто, как в «Гамлете»: 66 раз, и чаще всего – в речи главного героя [Shapiro 2005, p. 321 – 322]. Только в «Быть или не быть...» по крайней мере четыре раза: *the slings and arrows of outrageous fortune; the whips and scorns of time; to grunt and sweat under a weary life; enterprises of great pith and moment*.

И тем более странно, что современно мыслящий герой забредает в старый сюжет, как будто «шел в комнату, попал в другую»...

Если в «Time» Шекспир пародировал жанровый закон, то в «Гамлете» он переписал жанровый стиль, уйдя от сенекианской риторики по пути

эвфуистического остроумия и рефлексии в духе новомодного жанра – эссе в исполнении Мишеля Монтеня.

Хотя книгу «Опытов» Монтеня (в переводе Дж. Флорио) с владельческой надписью Шекспира не все признают подлинной, но в любом случае любопытно, что в библиотеке Шекспира хотели видеть именно эту книгу!

Образные совпадения в речи Гамлета с оформлением мысли у Монтеня в переводе Флорио, как полагают, служат достаточным подтверждением тому, что принц из саксонской хроники и герой жанра «трагедии мести» оказался обладателем знания, выталкивающего его из старого сюжета и старого жанра. Герой более там неуместен в такой же мере, как он ощущает себя неуместным в замке Эльсинора.

Откуда мы знаем, что Гамлет медлит? Прежде всего от самого принца и уже затем из сопоставления параллельных сюжетов, обычных в шекспировских пьесах.

Гамлет хорошо знает, в чем состоит его долг. Завершая второй акт, герой, наконец, возбудит себя настолько, что произнесет нужное слово и как будто в нужном тоне. Произойдет это в монологе после сцены с актерами, готовыми сыграть перед королем-узурпатором изобличающую его пьесу. Договорившись о ее исполнении, Гамлет остается один, вспоминает актера, читавшего ему монолог, восхищается сыгранной тем страстью, хотя, казалось бы, «что он Гекубе? Что ему Гекуба?». Но это достойный пример для подражания ему, Гамлету, имеющему действительный повод потрясти небо и землю. А он, сын убитого отца, медлит, когда ему следует возопить: «О, мщенье!»

Гамлет вырвал, наконец, у себя это слово, произнеся его на пределе пафоса и голоса, чтобы тут же одуматься и одернуть себя: «Ну и осел я, нечего сказать». Английские актеры, доходя до ключевого слова, нередко впадают в неистовство, почти в истерику, чтобы затем, сделав мертвую паузу, как будто придя в себя, с холодным презрением к самому себе прервать словоизлияние:

*Как это славно,
Что я, сын умерщвленного отца,
Влекомый к мести небом и геенной,
Как шлюха, отвожусь словами душу
И упражняюсь в ругани, как баба,
Как судомойка! (II, 2; пер. М. Лозинского)*

В одном из четырех упоминаний о до-шекспировском «Гамлете» (в пьесе «Горе от ума») речь идет о Призраке, кричавшем «в “Театре” так жалостливо, как торговка устрицами: “Гамлет, мщенье!”». На это справедливо возражают, что Призрак нигде ничего такого и в таком тоне не кричит. Это – правда, а вот сам Гамлет сравнивает себя с посудомойкой. Или, быть может, в первом варианте – с торговкой устрицами? Или здесь наложилось то, что в начале сцены, демонстрируя свое безумие, Гамлет принимает Полония за торговца рыбой?

Во всяком случае, современнику запомнилось и то, что в этой пьесе приходилось напоминать принцу о мщении, и что это напоминание носило комический характер... Забылось лишь, что напоминал себе сам принц и сам себя презрительно высмеивал, побуждая к действию. Он завершит сцену и весь второй акт исполненный решимости – убедиться в виновности Клавдия и, если он виновен, воздать по заслугам: «Зрелище – петля, / Чтоб заарканить совесть короля».

В «Гамлете» жанровый закон как будто бы оставлен в силе, но под его власть никак не удастся подойти герою, диагноз которому едва ли бы затруднился поставить кто-либо из первых зрителей трагедии, во всяком случае среди тех, что заполняли ложи.

Меланхолия шекспировского времени – одно из первых проявлений того умонастроения эпохи, которое позже сочтут сопутствующим «концу века» – *fin de siècle*. В конце XVI столетия приступ болезни приобрел более индивидуальный и психологический характер, чем в Средние века, когда регулярно ожидали конца Света.

В саксонской хронике принц притворялся безумным, у Шекспира это ему тем легче сделать, что его разум и душевные силы потрясены меланхолией. Ее симптомы были известны, многократно описаны. Скорее всего (если он нуждался в каком-то пособии) Шекспир, так считают, мог почерпнуть их из «Рассуждения о меланхолии» Т. Брайта, но они повторялись многими авторами. Одно из описаний меланхолии принадлежало французскому врачу Андре ДюЛорену, бывшему личным медиком Марии Медичи и Генриха IV. Его «Рассуждение о сохранении зрения; о недугах от меланхолии...» появилось в Лондоне на латыни частично и полностью в английском переводе в 1599 г.

Меланхолия поражает тело и душу:

...страх ежедневно сопутствует ей и порой нападает на человека с такой непостижимой силой, что он становится кошмаром для самого себя; печаль никогда не покидает его, подозрение тайно преследует его вздохами, недоверием, ужасными снами, молчанием, чувством одиночества, боязнью людей и света дневного... [DuLaurens, p. 11]

Она проявляет себя «самым разным образом, заставляя одних смеяться, других плакать, представляя одних вялыми и сонливыми, других – вечно чего-то боящимися и впадающими в ярость».

Впадая в меланхолию, шекспировские герои реагируют на несовершенство мира и пускаются в трудный путь его познания, а заодно – и самих себя. Именно такой изобразил аллегорическую фигуру Меланхолии еще в начале столетия (1514) А. Дюрер – погруженной в размышление, окруженной символами научного и тайного знания. Путь к себе был желанным, но чреватым неведомым душевным потрясением.

В «трагедии мести» от героя требовалось не мстить, а действовать. Но именно этой способности лишен герой-меланхолик. Герой принимает на себя груз, который прежде разделял с другими в лоне общей веры и единого для всех обряда. Меланхолия явилась платой за свободу

мыслить и подвергать сомнению. Следствием меланхолии была речевая рефлексия, взорвавшая старый жанр, напоминая о том, что природа жанра определяется его речевой ориентацией.

В речевом поле происходят основные жанровые перемены. Так, в сущности, было и в классической поэтике, требовавшей соответствия жанра – стилю (пресловутая «теория трех штилей»). Так же осталось и в исторической поэтике с той только разницей, что в ее пространстве это соответствие не регламентировано, не предписано. Оно устанавливается не автором, а героем, когда он обнаруживает, что не в состоянии исполнить жанровый закон, не обсуждая его и не рефлектируя.

В этом смысле «Гамлет» – архетипический образец жанровой судьбы в литературе Нового времени.

Примечания

¹ Перевод английского выражения «university wits» как «университетские умы» издавна вошел в употребление, и в то же время его нельзя считать вполне удачным. В английском выражении стоят два ключевых, равно важных слова. В русском переводе еще как-то звучит первое, предполагая, что связь с университетом есть отличительный признак, зато второе полностью стерто: почему «умы», предполагается ли грибоедовский подтекст? Он совершенно неуместен, а слово «wit» имеет исторически отчетливый смысл – «остроумие». «Университетские остроумцы» было бы правильнее, но все равно с уводящей в ложную сторону ассоциацией, поскольку в этом контексте понятие «wit» подразумевает в первую очередь не способность отпустить острое словцо, а остроумие мышления. Так что, не боясь некоторой архаизации – все-таки речь идет о XVI в., – точнее было бы сказать: «университетские остроумы». Именно такое слово использовано по-русски при переводе испанского трактата об этом же предмете: «...мастерство остроумия состоит в изящном сочетании, в гармоническом сопоставлении двух или трех далеких понятий, связанных единым актом разума» [Испанская эстетика, с. 175].

² Именно таким, как показал Джеймс Шапиро, был смысл раннего периода в творчестве Джонсона (см. [Shapiro, 1991]).

³ Сошлюсь на одну из самых хотя радикальных, но в то же время проницательных в этом отношении работ [Sams].

Литература

Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение /сост., вступит ст. А.Л. Штейна, М., 1977.

Кид Т. Испанская трагедия / изд. подготовили Н.Э. Микеладзе, М.М. Савченко; пер. М.М. Савченко. М., 2012.

Шайтанов И.О. Компаративистика и/или поэтика. Английские сюжеты глазами исторической поэтики / Российский государственный гуманитарный университет. М., 2010.

Элиот Т.С. Назначение критики. Киев; М., 1997.

DuLaurens A. A Discourse of the Preservation of the Sight // Shakespeare's World. Background Readings in the English Renaissance / Ed. with commentary and notes by G.M. Priciss and R. Lockyer. Continuum; N.Y.: A Frederick Ungar Book, 1989.

Sams E. The Real Shakespeare. Retrieving the Early Years, 1564–1594. N.Y.; L.: Yale UP, 1995.

Shapiro J. 1599. A Year in the Life of William Shakespeare. L.: Faber and Faber, 2005.

Shapiro J. Rival playwrights: Marlowe, Jonson, Shakespeare. N.Y.: Columbia UP, 1991.

Vickers B. Shakespeare, co-author. A historical study of five collaborative plays. N.Y.; Oxford: Oxford UP, 2004.