

В России и на Западе сложилась устойчивая традиция восприятия Шекспира как талантливого актера и гениального драматурга. Инерция хвалебного отношения не позволяет критически переосмыслить его произведения и оценить поступки его героев как аморальные и антигуманные.

Это касается многих школьных программ, которые не учитывают опасности произведений Шекспира для незрелой и девиантной подростковой психики. Например, подросток, среагировав непосредственно на внешние эффекты страсти Ромео и Джульетты, может навсегда запечатлеть в глубине своего подсознания самоубийство как положительный стереотип, сопровождающий юношескую влюбленность. Более того, молодые люди могут перенести данный поведенческий стереотип во взрослую жизнь и в дальнейшем представлять любовь и отношения между мужчиной и женщиной как смертельно опасные и непременно ведущие к трагической развязке.

Л. Н. Толстой, справедливо критикуя английского драматурга, писал: «Внушение о том, что произведения Шекспира суть великие и гениальные произведения, представляющие верх как эстетического, так и этического совершенства, принесло и приносит великий вред людям» [1. Т. 2. С. 283]. Это касается прежде всего наиболее любимой молодежью его пьесы «Ромео и Джульетта».

Безусловно, Шекспир в ней активно выступает против кровной мести, послужившей предысторией гибели влюбленных, и считает ее наказанием родителям. Этой мысли посвящено вступление к трагедии:

*Две равно уважаемых семьи*

*В Вероне, где встречаются нас события,*

*Ведут междоусобные бои и не хотят унять кровопролитья.*

*Друг друга любят дети главарей,*

*Но им судьба подстраивает козни,*

*И гибель их у гробовых дверей*

*Кладет конец непримиримой розни.*

(пер. Б. Пастернака) [2. С. 15].

Однако кровной мести, осуждаемой драматургом, противопоставлено в пьесе самоубийство героев, которое, по замыслу Шекспира, становится апофеозом их чистой любви, торжествующей над смертью. С христианской точки зрения любовь и самоубийство несовместимы, но шекспировская трактовка обусловлена не христианскими, а гуманистическими убеждениями, ставшими приметой времени.

Шекспир жил в эпоху Возрождения, которая высвободила страсти и инстинкты, подавлявшиеся в средние века воинствующим католицизмом. Английский драматург творил в эпоху гуманизма, прославляющего плотское, телесное начало, гуманизма, который назовет страсть между Ромео и Джульеттой «любовью, приобретающей, по мнению А. Аникста, поистине героический характер» [2. Ч. 1. С. 6]. Несомненно, без любви не может быть гармоничной семейной жизни, но это не относится к героям Шекспира, одержимым греховной страстью, которая далека от любви. Брак Ромео и Джульетты не освящен Богом, их тайное венчание сопряжено с обманом родителей, оно повлекло за собой многие смерти и убийство близких героям людей.

Чем же все-таки привлекает внимание трагедия молодых героев Шекспира, которая, к сожалению, повторяется из века в век, ибо всегда есть те, кто, вдохновившись примером Ромео и Джульетты, сводят счеты с жизнью, не

задумываясь о своей душе и своих близких? Ответ на данный вопрос можно найти у православных святых — грех часто бывает притягательным для обуреваемой страстями человеческой души. Поэтому главное воспитательное значение драмы «Ромео и Джульетта» в отрицательном примере того, к каким страшным последствиям приводят потакание страстям, отречение от своей семьи, кровная месть, безнаказанное убийство, высокомерие и гордыня.

Так как гуманистический метод исследования творчества Шекспира предлагается большинством школьных программ, остановимся подробнее на христианском (православном) подходе к анализу «Ромео и Джульетты».

Начало трагедии вводит нас в атмосферу ненависти, причиной которой является кровная месть, разделившая два знатных рода Вероны — Монтекки и Капулетти — на два враждующих лагеря. Но ничто не может стать преградой двум молодым людям, одержимым страстью, Ромео и Джульетте, детям враждующих семей. В трагедии Шекспир-гуманист побеждает Шекспира-христианина, средневековое религиозное отношение к миру сменяется у него возрожденческим карнавализованным, антропоцентрическим сознанием, в котором трагедия человеческих жизней превращается в игровое поле страстей.

Уже в первой сцене первого акта Ромео, влюбленный в Розалину, открывает свое чувство Бенволио:

*Что есть любовь? Безумье от угара,*

*Игра огнем, ведущая к пожару,*

*Воспламенившееся море слез...* [2. Ч. 1. С. 21].

Признание Ромео, увидевшего в любви «злость» и «неумолимость», подтверждается оксюморонными словосочетаниями, которыми он характеризует свое чувство. Для страстного семнадцатилетнего юноши еще не понятен смысл любви, поэтому для него одинаково «и ненависть мучительна и нежность»; «и ненависть и нежность — тот же пыл/ Слепых, из ничего возникших сил...» [2. Ч. 1. С. 20]. Последние слова характеризуют чувство, имеющее своим источником демонические страсти, в которых Ромео не желает разбираться и не стремится уяснить разницу между источниками их возникновения. Ведь Ромео — гуманист эпохи Возрождения, человекобог, вырвавшийся из «цепких рук схоластов», а потому ощутивший себя безгранично свободной личностью эпохи Ренессанса.

Одновременно он и вечный библейский Адам, человек грешный, возроптавший на Бога и откликнувшийся на зов своей плоти. Шекспир, как многие писатели и поэты, талантливо перелагает литературным языком историю Адама и Евы, пытаясь оспорить вечную, как мир, истину: Бог — есть любовь. Для шекспировских героев любовь — это «пустая тягость», «тяжкая забава», «холод-

ный жар», «смертельное здоровье», «бессонный сон». Любовь-страсть «хуже льда и камня», «она тяжка» для Ромео, так как она:

*Воспламенившееся море слез,*

*Раздумье — необдуманности ради,*

*Смешенье яда и противоядья* [1. Ч. 1. С. 21].

В этом признании в любви к Розалине уже прозвучали ключевые слова Ромео в будущих отношениях с Джульеттой, которые приведут героев к гибели: любовь — «игра», «море слез», «необдуманность», «смешенье яда и противоядья». Легко бросая слова, жонглируя их глубинным смыслом, Ромео поверхностен в чувствах и не обременен заботой о ближнем. В своих эмоциях он думает только о себе, легко переходя от одной страсти к другой, от страсти к одной женщине к влюбленности в другую. Неведение различий между страстью и любовью самого Шекспира незримо присутствует в контексте трагедии, иначе как объяснить ту легкость, с которой все его герои, в том числе и главные, распоряжаются чужими жизнями и чувствами. Этим неведением можно объяснить и то, что Ромео, пришедший на бал в поисках Розалины, тут же забывает о ней, увидев дочь Капулетти, и в его славословии теряется фраза с вечным понятием «любовь»:

*Любил ли я хоть раз до этих пор?*

*О, нет, то были ложные богини.*

*Я истинной красоты не знал доньше* [2. Ч. 1. С. 32].

С таким же безрассудством влюбляется Джульетта, и оба, походя, готовы отречься от своих родителей и родословных, попирая самое святое — семью, отца и мать. Они оба ради страсти готовы отказаться и от своего имени. Однако тринадцатилетняя Джульетта оказывается гораздо разумнее Ромео и реально осознает, что сулит ей связь с кровным врагом семьи:

*Я воплощение ненавистной силы*

*Некстати по незнанию полюбила!*

*Что могут обещать мне времена,*

*Когда врагом я так увлечена?* [2. Ч. 1. С. 36].

Известная сцена в саду скрепляет совместный заговор Ромео и Джульетты против родителей и враждующих семейных кланов, при этом Ромео желает обладать Джульеттой, а она все же терзается сомнениями измены семье. В отличие от нее, это обстоятельство Ромео вовсе не беспокоит, он заранее готов отречься от своего имени, рода, семьи ради страсти. Однако то, о чем просит Джульетта («отринь отца, да имя измени» [2. Ч. 1. С. 39]), есть грех Адама и Евы, за который они были изгнаны из рая. Эта страшная просьба есть непослушание Богу и нарушение заповедей об уважении к родителям. Таким образом, начало духовному падению влюбленных было положено их сознательным выбором — отречением от родителей, и,

как следствие, — противостоянием Богу. Воспевая греховную страсть, Шекспир, будучи гениальным художником, возможно сам того не осознавая, показывает ее трагические последствия как результат отпадения человека от Бога.

Примечательно, что в грехопадении героев поддерживают взрослые: кормилица, носительница народного сознания, возмущенного к тому времени идеями протестантизма, и брат Лоренцо, монах-францисканец, действующий далеко не по уставу своего ордена. Он преступает правила таинства брака и венчает влюбленных против воли родителей. Действия монаха и кормилицы, взрослых людей, потворствующих греху, создают у Ромео и Джульетты иллюзию вседозволенности и правомерности их действий.

Кульминационным событием в духовно-нравственном падении Джульетты становится сцена убийства ее двоюродного брата, которого в пылу мести за Меркуцио заколол Ромео. Узнав от кормилицы о его гибели, Джульетта довольно активно реагирует на это событие, оскорбляя своего возлюбленного самыми последними словами:

*О, куст цветов с таящейся змеей!*

*Дракон в оборотистельном обличе!*

*Исчадь ада с ангельским лицом!*

*Поддельный голубь! Волк в овечьей шкуре!*

*Ничтожество с чертами божества!..*

*Святой и негодяй в одной плоти!* [2. Ч. 1. С. 61].

С таким человеком, казалось бы, невозможно связать жизнь. Но Джульетта легко переходит от оскорблений к восхвалениям, и смерть брата быстро забывается, а человек, которого она проклинала, становится ее мужем:

... «Изгнан». Этот звук

*Страшнее смерти тысячи Тибальтов* [2. Ч. 1. С. 62].

Данные слова сожаления произнесены героиней уже по поводу изгнания убийцы брата и обращены к ее мужу Ромео.

Кошунственные реплики Джульетты сопровождаются еще более страшными признаниями кормилице:

*Скажи*

*Вслед за известьем о конце Тибальта*

*Про гибель матери или отца,*

*Или обоих, если очень нужно* [2. Ч. 1. С. 62].

И это известие готова принять Джульетта, оплатив смертью близких жизнь Ромео.

В последней части пьесы Шекспир приготовил для своих героев (и для зрителей) своеобразный катарсис — игру со смертью, в которую играют все персонажи. Вообще игра со смертью является лейтмотивом всей трагедии «Ромео и Джульетта», и здесь не следует забывать о том,

что Шекспир (или группа лиц, выдающая себя за драматурга) сам был актером, а весь мир ему представлялся театром. Рискнем предположить, что вряд ли он принимал всерьез все то, о чем писал, и это обстоятельство также необходимо учитывать при анализе произведений английского драматурга (оно требует, на наш взгляд, более глубокого рассмотрения).

Подобно Гамлету, ведущему свою игру, брат Лоренцо режиссирует постановку смерти Джульетты. Возвращаясь к теории Аристотеля о трагедии, Шекспир вводит в игру его величество Случай, который путает все карты и вершит судьбы героев. И неважно, что люди не шахматные фигуры, ведь для Шекспира жизнь — игра, а люди — актеры, поэтому грань между жизнью и игрой, жизнью и смертью стирается, и герои становятся куклами-марионетками. При этом они говорят патетические речи, стараются сохранять свое лицо, но это всего лишь шуты в руках талантливого драматурга, скрывающего свое лицо под маской и отстраняющегося от мира под псевдонимом «потрясатель сцены».

Джульетта мастерски играет сцену своей смерти, предавая родителей. Ее обман сопровождается их безутешным горем и концентрируется в грандиозной карнавализированной фантазмагории пышных похорон Джульетты.

У читателя-зрителя возникают закономерные вопросы, почему же не раскаялись Капулетти в своем жестокосердии по отношению к Джульетте гораздо раньше ее смерти и две семьи не примирились на «первых» похоронах Джульетты? Для чего Шекспиру понадобились «вторые» похороны? Ответ напрашивается неутешительный: автор ведет свою игру для того, чтобы запутать зрителя и окончательно выбить у него ориентиры добра и зла. Неслучайно «первые» похороны Джульетты венчает вакханалия, устроенная музыкантами и предваряющаяся софистической речью брата Лоренцо о «твердости» и «победе разума» [2. Ч. 1. С. 86].

Ромео, по замыслу драматурга, также должен доиграть свою роль влюбленного до конца (если уж и монах в этой игре-фантазмагории противостоит Богу, то, что делать другим героям). Судьба посылает ему пророческий сон:

*Я видел сон. Ко мне жена явилась.*

*А я был мертв и, мертвый, наблюдал.*

*И вдруг от жарких губ ее я ожил*

*И был провозглашен царем земли* [2. Ч. 1. С. 88].

Ромео проигрывает сцену своей смерти во сне, затем покупает яд, чтобы реализовать ее наяву, не зная, что игра Случая уже давно идет и без него, а он — всего лишь шут в руках фортуны и драматурга. Ромео, прибыв в Верону после известия о смерти Джульетты, является в

могильный склеп, где случайно встречает Париса, пришедшего оплакать свою невесту, также «случайно» убивает его, ничуть не сожалея о своем поступке. Умирая, Парис просит похоронить его рядом со своей любимой Джульеттой. Возникает вопрос: кто из них заслуживает большего уважения?

Ромео спешит навстречу смерти, которую готов принять, не задумываясь о последствиях. В предсмертном монологе Ромео, как обычно, витиеват и многословен. Однако в его речи нет и доли раскаянья в убийствах, совершенных им. Он принимает яд, как тост за любовь. Но самоубийство не приемлемо для христианина, ибо любовь «долготерпелива»:

*И губы, вы, преддверия души,  
Запечатлейте долгим поцелуем  
Со смертью мой бессрочный договор* [2. Ч. 1. С. 94].

Именно этот факт старательно игнорируется авторами школьных программ. А ведь дети — это будущие отцы и матери. Но они могут ими не стать, если пойдут дорогой героев Шекспира.

Подавляющее большинство авторов школьных программ солидарны с Шекспиром в трактовке основного конфликта трагедии «Ромео и Джульетта» и любви как страсти. Эта трактовка присутствует и в заключительных словах князя, подводящих логическую черту под враждою семей:

*Где вы, непримиримые враги,  
И спор ваш, Капулетти и Монтеки?  
Какой для ненавистников урок,  
Что небо убивает вас любовью!* [2. Ч. 1. С. 100].

Для гуманистической шекспировской системы ценностей данное высказывание князя означает, что небо (Бог) мстит враждующим семьям гибелью любви, то есть смертью Ромео и Джульетты. С христианской точки зрения данное выражение не имеет смысла, так как Небо (Бог) не может убить любовью, ибо Он сам и есть любовь. Бог может попустить подобную развязку в назидание враждующим семьям, показывая, что ненависть не способна воспитать любовь, и любое зло наказуемо, равно как наказуемо и неповиновение Богу в его заповедях, а затеявший игру со смертью заранее обречен на поражение.

#### Литература:

1. Толстой Л. Н. Об искусстве и литературе. М., 1958.
2. Шекспир В. Избранное. В двух частях. Часть первая. М., 1984.

В статье «Достоевский и мировая литература» (1980) В. Кожинов, конкретизируя понятие «мировой литературы», пишет, что в нее могут войти лишь те писатели, «творчество которых в силу конкретно-исторических причин воплощало (воплощало. — Г. К.) в данную эпоху стержневое движение мирового искусства слова» [7. С. 247]. Среди наиболее ярких представителей «мировой литературы» критик называет Данте, Шекспира, Гете, Сервантеса, так как их произведения так или иначе «решают бытийственную задачу национального и мирового значения» [7. С. 251]. Тем не менее, все они, по мнению В. Кожинова, «с точки зрения мировых проблем несопоставимы с Достоевским» [7. С. 248], который «мыслил и творил в свете тысячелетней истории» «русского и мирового бытия и сознания» [7. С. 248]. Западное сознание, мыслящее в категориях «индивид» и «нация» с его «объектным гуманистическим отношением к себе», считает В. Кожинов, «коренным образом отличается от русского, православного, охватывающего понятия «личность» и «народ», где «подлинная полнота художественного воплощения личности возможна лишь в соотношении ее с народом...» [7. С. 250]. Шекспир, являясь одним из «величайших и характернейших» явлений ренессансной западной литературы, мыслящий категориями «индивид» и «нация», остается «характернейшим» представителем западного сознания.

В статье «Эпохи и направления» В. Кожинов рассматривает героев трагедии Шекспира «Гамлет» как «предвестия основных образов последующих литературных направлений» [7. С. 413] Запада. Так, в образе Лаэрта критик находит «прообраз классицистического героя», Горацио «напоминает основные характеры просветительской литературы; шут Йорик, являющийся в воспоминаниях Гамлета о детстве, словно бы предвещает сентименталистские образы; <...> наконец, образ Офелии — это своего рода предвестие романтических характеров» [7. С. 413]. Они живут «в едином, целостном художественном мире; сам Гамлет словно отражает и объединяет их в себе» [7. С. 413]. В. Кожинов справедливо полагает, что последующие стадии западной литературы «воссоздают «крупным планом» и более углубленно жизненное и эстетическое содержание, воплотившееся в этих отдельных шекспировских образах» [7. С. 413].

В более поздней статье «О духовном наследии русских мыслителей XX века» критик приводит слова русского философа А.Ф. Лосева, сказанные им о Шекспире уже во время «перестройки»: «Я люблю Шекспира как саморазоблачение Ренессанса...» [8. С. 335]. Данные слова А.Лосева о «саморазоблачении Ренессанса» в творчестве

Шекспира, являются, на наш взгляд, наиболее точной характеристикой западноевропейского Возрождения и той роли, которую в нем сыграл Шекспир. Объясняя свою мысль, А.Лосев пишет, что у Шекспира «действуют титаны – Макбет и подобные ему, – которые кроме себя и своего мировоззрения, ничего не признают. Вот почему между ними возникает борьба и вот почему она заканчивается горой трупов в финале шекспировских трагедий – достойный венец абсолютизированного антропоцентризма!...» [8. С. 335]. «Абсолютизированный антропоцентризм», возросший на волне новых рационалистических натурфилософий и революционных настроений Реформации, наиболее полно воплотил в себе один из главных героев творчества Шекспира – Гамлет.

В 1995 году американский литературовед Х. Блум опубликовал книгу «Западный канон». Направление его исследований в значительной степени связано с изучением мистического, подсознательно аспекта творчества, о чем свидетельствуют и сами названия его работ: «Страх Блейка» (1975), «Поэзия и вытеснение» (1976), «Каббала и критика» (1975) и др. В главе книги «Западный канон», напечатанной в журнале «Иностранная литература» (1998, №12) и посвященной Шекспиру, Х. Блум гораздо ближе многих западных исследователей подошел к раскрытию феномена Шекспира, как представителя философско-гуманистической мысли западного антропоцентризма.

Так называемый «западный канон» Х. Блума включает имена наиболее известных и читаемых западным человеком представителей мировой литературы, в том числе русской, имена Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского. В кратком предисловии к работе Х. Блума А. Цветков, эмигрировавший из России в Америку в 1975 году, считает, что русская литература во многом формировалась под влиянием Запада. Так называемую «западность» русской литературы он объясняет тем, что наша литература долгое время «развивалась только в русле античной и западной цивилизации» [5. С. 192 - 193]. При этом западность для него равносильна каноничности. «Русская литература, – пишет А. Цветков, – может быть определена как «западная» без малейшей скидки и преувеличения», поскольку «от немецко-французских истоков в XVIII столетии и до сего дня она не знала иных традиций...» [5. С. 193]. Думается, что данное утверждение безответственное и категорически неверное.

В статье «К социологии русской литературы XVIII – XIX веков» (1975) В. Кожин, затрагивая проблему взаимодействия русской и западной литератур, говорит о теории «пересадки» западной литературы на русскую почву». Он пишет, что данная теория «начала складываться в 1820 – 1830-х годах и нашла наиболее полное

воплощение в книге А. Веселовского «Западное влияние в новой русской литературе», который пытался доказать, «что все литературное развитие России с XVIII века шло по пути последовательной «пересадки» возникавших на Западе литературных направлений...» [7. С. 446]. А. Цветков лишь заимствует данную идею А. Веселовского, которая, как пишет критик, «оказала очень большое воздействие на литературоведение» [7. С. 446].

В. Кожин считает, что «развивающаяся сущность русской литературы XIX века была принципиально несовместимой с каким-либо из современных литературных направлений Запада» [7. С. 455], поскольку «заимствованные элементы» иной системы «получали» здесь «другой смысл». Сравнивая, сопоставляя, а в большей степени противопоставляя традиции русской и западной литературы, В. Кожин проводит четкую демаркационную линию между русской и западной традицией, которая проходит через православную парадигму, не позволяющую русской литературе потерять свою национальную самостоятельность и раствориться в интер- или мегалитературе так называемой «синтетической» культуры Запада.

Работа Х. Блума, как представителя западного мышления, все же вызывает некоторый интерес, так как позволяет объяснить причины, благодаря которым Шекспиру и Гамлету отводится ведущее место в «западном каноне». «Центральное положение, занимаемое Шекспиром в каноне, – пишет Х. Блум, – по крайней мере, отчасти объясняется тем, что такое же место там занимает и Гамлет. Носитель интроспективного сознания, свободно созерцающего самого себя, остается самым элитарным героем западного канона, но без него невозможен ни канон, ни – говоря без обиняков – мы сами» [5. С. 212]. Устанавливая связь между Гамлетом, Шекспиром и современностью, Х. Блум признает Гамлета носителем определенных особенностей, без которых немислим западный человек, впитавший в себя «гамлетовские» черты, к которым критик относит прежде всего философичность, исключаящую последовательную религиозность, так как теория «двух путей», утвердившаяся в эпоху Возрождения, категорически противопоставила христианство и философию.

Раскрывая данное положение, Х. Блум считает, что Шекспир наделяет своего героя «всепроникающим духом», «духом, не знающим предела». Именно поэтому «в его драмах нет ни богословия, ни метафизики, ни этики и еще меньше политических теорий...» [5. С. 201]. По мнению Х. Блума, герои Шекспира обладают «психологической подвижностью», «многослойностью», они «сотворены из слов», что дает им возможность «быть от-

крытыми для разных толкований», то есть в русле античных философских диатриб вести диалог с самим собой, быть «художником своей самости». «Прислушиваясь к собственным речам и вдумываясь в собственные слова, они меняются и продолжают размышлять либо о присутствии «другого» в своей натуре, либо о возможности такого присутствия» [5. С. 210], становясь предвестниками героев модернизма.

Еще одной особенностью трагедии «Гамлет», по мнению Х. Блума, является игровой, драматургический аспект, касающийся не только жанра, но и образов, что находит отражение в сознании и мышлении героя, в результате чего стираются «границы между двумя порядками — природы и игры» [5. С. 212]. В построении образов «Короля Лира» Х. Блум акцентирует внимание на ветхозаветной традиции, сравнивая главного героя с библейским Яхве. На ветхозаветную линию в западной литературе указывал и В. Кожин, который в статье «И назовет меня всяк сущий в ней язык...» (1980) писал, что Запад выбрал и усвоил данную традицию потому, что она «вполне соответствовала его исторической практике, в которой он опирался только на себя, выступая как своего рода бог в отношении внешнего мира» [5. С. 36].

Центральное положение Шекспира в западном каноне Х. Блум объясняет тем, что ни Данте, ни Сервантес, ни даже Мильтон, но только Шекспир близок к так называемой мега- или всемирной культуре, поскольку в его «сочинениях» «есть некая субстанция, доказавшая свою всепобеждающую силу, свою способность жить в любой культуре...» [4. С. 205]. Мы склонны разделять данную точку зрения Х. Блума, ограничив, однако, действие «субстанции» рамками западной философско-гуманистической литературы и культуры.

На наш взгляд, под данной «субстанцией» Х. Блум подразумевает внутреннюю структурную антропоцентрическую сущность западного человека, которую удалось уловить Шекспиру. Однако в работе «Западный канон» американский критик так и не раскрыл смысл данного понятия («субстанция»), а дал лишь косвенные его характеристики, которые, как мы полагаем, присущи философско-катарсическому, лабиринтному типу западного индивидуалистического сознания гуманистической направленности. «Гамлетовский тип», обладающий мощным мифологическим политеистическим подсознанием, можно назвать также подражательно-игровым или антично-катарсическим типом, где понятие катарсиса связано с аристотелевской эвдемонией, обозначающей стремление человека к счастью, лишенному страданий и прочих аффектов. Счастье в трактовке Аристотеля — «это то же самое, что благополучие и хорошая жизнь» [2. С. 302].

Так как аристотелевская теория драмы является дохристианским философско-гуманистическим учением, понятие катарсиса как исключительно западное явление, не может быть применимо, как нам представляется, к русской литературе, поскольку характеризующие данное понятие категории «очищения» и «страдания» имеют философско-гуманистический, антропоцентристский, но не христианский (православный) смысл.

Понятие страдания в православно-христианской вере в корне противоположно аристотелевскому и предполагает, с одной стороны, очистительно-созидательный духовно-нравственный процесс, с другой стороны, сострадание, любовь к ближнему, отзывчивость. Смысл христианского страдания раскрывает И. Ильин, который пишет, что «страдание — далеко не зло; страдание — это ... цена за духовность, за ту священную грань, за которой начинается преобразование животной сущности человека в сущность ценностную страдание — источник стремления к духовности, это начало очищения и очевидности, оно — необходимый, драгоценный стержень характера, мудрости, созидательного труда» [4. С. 658 — 659].

Катарсис также является одним из основных компонентов в аристотелевской теории трагедии. Трагедия определяется Аристотелем как «подражание действию законченному и целому, имеющему (определенный) объем, (производимому) речью, услащенной по-разному в различных ее частях, а не в повествовании, и совершающее посредством сострадания и страха очищение подобных аффектов» [1. С. 120]. Таким образом, катарсис есть очищение через страдание от страстей, подобных «страху и состраданию». Целью аристотелевской трагедии, являющейся «подражанием действию, но не самим действием», становится приведение зрителя к катарсису (или достижению катарсиса) воздействием «услащенной речи» или технэ. Технэ, используя приемы античной риторики, практический опыт греческой поэзии и выразительную лексику, способна возбуждать «наслаждение от удивления и от познания». Вводя понятие «поэтической лжи» или «неправильного умозаключения», Аристотель сделал его нормой поэтического мастерства.

Таким образом, технэ и «поэтическая ложь» есть те необходимые элементы трагедии, благодаря которым античный зритель достигал катарсического состояния. В «Никомаховой этике» Аристотель, определяя страдание, дает ему негативное толкование как состояния, мешающего счастью индивида: «...Страдание — зло..., и его избегают, оно является злом либо в безотносительном смысле, либо как препятствие для чего-то» [2. С. 214].

Антично-гуманистический катарсис можно трактовать и как стремление индивида к избавлению от стра-

даний и приобретению его противоположности — блага (эвдемонии), поскольку оно «противоположно вещам, которых избегают и которые являются злом именно в тех отношениях, из-за которых этих вещей избегают...» [1. С. 214]. Исходя из аксиологической этики Аристотеля, катарсис понимается как освобождение от страдания, то есть от того, что мешает счастью, «благополучной и хорошей жизни». Катарсис можно определить и как стремление человека к «золотой середине», определяемой Аристотелем как состояние души «между бессилием страстей и их избытком» [1. С. 341]. Душу философ разделил на четыре части — две разумные и две неразумные, аффективные или подсознательные.

«Золотая середина» — это равновесие между разумной и неразумной частями души, ибо «одна душа», по мнению Аристотеля, будет тогда, когда в ней наступит «дружба» всех частей, то есть она станет «единой». Катарсис призван привести душу в состояние «дружбы» между ее составляющими, в состояние «золотой середины», путем воздействия в основном на ее неразумную (аффективную, подсознательно-страстную) часть музыкой, «услашенной речью» и «подражательными» действиями актеров.

Думается, что к объяснению аристотелевской теории катарсиса наиболее близка медицинская теория «возбуждения» Бернайса, согласно которой, воздействуя на зрителя, трагедия в своем словесно-музыкальном оформлении и постановочных действиях успокаивает аффективную («неразумную») часть души, подавляет подсознательные импульсы человека, которые сама же и вызывает, приводя его в состояние страха и аристотелевского страдания.

На наш взгляд, в шекспировской трагедии проявляются традиции аристотелевской трагедии катарсиса, воспринятые драматургом сквозь призму современных ему гуманистических философий, производивших ревизию христианства и возвращавшихся к платонизму, неоплатонизму, мистицизму, каббале, нумерологии и т.п.

Отступая от строгих античных правил в структуре трагедии, Шекспир использует элементы идейной стороны аристотелевской «Поэтики». В разделе «Что вызывает сострадание и страх» Аристотель так описывает «людей», способных возбуждать данные состояния в зрителе: «... такой человек, который не отличался бы ни добродетелью, ни справедливостью», попадает в несчастье «не из-за порочности и подлости, а в силу какой-то ошибки, быв до этого в великой славе и счастья» [1. С. 131], «... ибо сострадание бывает лишь к незаслуженно страдающему» [1. С. 131]. Шекспировский Гамлет, изначально находившийся в состоянии «славы и счастья», становится

мрачным и замкнутым после смерти отца, события, произошедшего, не в силу «его ошибки» и «не из-за порочности и подлости героя», хотя Гамлет не отличался «ни добродетелью, ни праведностью». Отец Гамлета был убит, когда героя не было в стране.

В разделе «Как вызвать сострадание и страх» Аристотель настаивает на том, что «в трагедии поэт должен доставлять удовольствие от сострадания и страха через подражание им, а это значит, что эти чувства автор «должен воплощать в событиях» [1. С. 133]. Данные чувства в аристотелевском их толковании возбуждает Гамлет, попадая в условия, создающие атмосферу аристотелевского страдания и трактуемые как «стечение обстоятельств», которые «кажутся страшными» и «жалостными», когда страдание «возникает среди близких, например, если брат брата или сын отца, или мать сына, или сын свою мать убивает...» [1. С. 133].

В шекспировской трагедии также происходит братоубийство, и мать Гамлета вступает в кровосмесительный брак. Гамлет, замышляя изощренный план мести, попадает в разряд «людей», «знающих и намеривающихся что-то сделать» [1. С. 134]. Герой, так и не решившийся на поступок, в аристотелевском учении о действии, деянии, а не о намерении, получает категорическое осуждение. Желать, намереваться что-то сделать, «однако же так и не сделать, по мнению Аристотеля, это отвратительно, но не трагично», так как «здесь нет страсти» [1. С. 134]. В этом высказывании античные традиции вступают во взаимодействие с философскими и в конфликт с христианскими. Шекспир сплетает в единый узел мысль, слово и действие, строя сюжет вокруг интеллектуальной деятельности игрового лабиринтного сознания героя, который осуществляет замысел мести, начиная свою игру, направленную на разоблачение убийцы. Решая в уме философскую задачу «Быть или не быть», Гамлет бросает вызов христианским заповедям. Каждому из действующих лиц он отводит в своем лабиринтном сознании определенную роль, выстраивая для каждого шкалу вопросов-ловушек и предполагаемых ответов; тот же принцип вопросно-ответной системы действует и в собственном сознании Гамлета.

Таким образом, соединяющий страсть, мысль и слово героя, Шекспир ставит их рядом с поступком-действием. Вспомним, что именно мысли и намерению отводится главное место в «Новом завете»: «Но да будет слово ваше: «да», «да»; «нет», «нет», а что сверх этого, то от лукавого» [3. От Матфея. Глава 5, 37].

Гамлет, находясь в плену страстей (прежде всего гордыни), притворяется сумасшедшим и играет роли, надевает маски, его слово иронично, неоднозначно, а фра-

зы полны подтекстовых значений и намеков. Вступая в сговор с Призраком, явившимся ему из ада, и осознавая, что имеет дело с силами зла, Гамлет намеренно нарушает Евангельскую истину: «Вы слышали, что сказано: «око за око и зуб за зуб». А я говорю вам: не противься злему. Но кто ударит тебя в правую щеку твою, обрати к нему другую. Вы слышали, что сказано древними: «не убивай; кто же убьет, подлежит суду. А я говорю вам, что всякий, гневающийся на брата своего напрасно, подлежит суду...» [3. От Матфея. Глава 5, 38 – 39]. Он склоняется к антично-племенной и ветхозаветной традиции кровной мести и требованию «око за око», «зуб за зуб».

В трагедии присутствуют также аристотелевские приемы «сложного узнавания, наглядность» и «общее и частности». «Сложное узнавание», происходящее «через ложное умозаключение собеседника» [1. С. 138 – 139], можно увидеть в общем сюжете трагедии, когда Гамлет, притворяясь сумасшедшим, заставляет всех в это поверить, а зрителю предоставляется возможность «сострадать» и испытывать «страх» за него, то есть пройти через собственный катарсис. «Сложное узнавание», как прием аристотелевской технэ, присутствует и в пьесе, которую разыгрывают актеры, привлеченные Гамлетом для возможности разоблачения Клавдия, когда никому, кроме короля, не понятно, какие цели преследует принц. «Наглядность», предназначенная Аристотелем для «живого представления», отражается у Шекспира и в «словах», и в «жестах», и в «общем и частностях», таких как «вставки». Примером подобной «вставки» в «Гамлете» является пьеса «Мышеловка», «наглядно» демонстрирующая (подражающая) картину убийства отца Гамлета, к которой он написал несколько строчек («двенадцать или шестнадцать»). К разряду аристотелевской «наглядности» можно отнести и начальную балетную сцену, где роковые события в саду воспроизводятся в пантомиме, а также страстный монолог первого актера об «убиении Приама».

В «Поэтике» Аристотеля важное место отводится «мыслям», задачей которых является «доказывать и опровергать, возбуждать страсти (такие как сострадание, гнев и тому подобные); а также возвеличивать и умалять» [1. С. 143]. «Мысли» Аристотель отдает во власть риторики (... «что касается мысли, следует говорить о риторике, так как это принадлежность ее учения») [1. С. 143] и связывает их с искусством произнесения речей (ораторским искусством). Гамлет, как античный ритор, раскрывает свои мысли в монологах, которые могут быть представлены и как философские диалоги-размышления. Прислушиваясь к собственным речам, как пишет Х.Блум, «он меняется и продолжает размышлять либо о присутствии «другого» в своей натуре, либо о возможности такого присутствия» [5. С. 210].

Философский катарсис созревает в мыслях героя и происходит, как правило, после монологов и полемических диалогов. Коммотивный катарсис возникает в трагедии после постановки пьесы «Мышеловка», являющейся кульминационной в разоблачительном плане Гамлета, поэтому он, не дожидаясь окончания спектакля, комментирует события и, видя реакцию Клавдия, торжествует, прерывая игру актеров собственными речами, полными намеков, иронии и сарказма. Гамлет удовлетворен, и «возбужденная часть» его души приходит в состояние покоя. Однако это временное состояние «золотой середины» постоянно разрушается новыми мыслями.

Месть, зародившись в мыслях героя, воплощается в словах и достигает своего конечного результата в финале трагедии – в поступке Гамлета, который сначала смертельно ранит Клавдия отравленным клинком, а затем дает ему выпить яд. «Действие» в аристотелевской трактовке Шекспир заменяет игровым, зрелищно-подражательным приемом, трагедией в трагедии, которая превращается в философско-риторическую месть, реализованную протагонистом сначала в мысли и слове, затем – в неожиданном действии.

Таким образом, можно считать, что поле трагедии «Гамлет» – есть игра (мимесис), «подражание подражанию» или «многостороннее подражание» (Платон). Гамлет, объявляя себя «шутком природы», подражает речам и поведению сумасшедшего, чем вызывает «сострадание» у одних (мать, Горацио) и «страх» – у других (Клавдий, Офелия) и одновременно то и другое – у зрителя. Ведя свою игру, герой втягивает в нее всех окружающих.

«Частным вставным эпизодом» в гамлетовской игре становятся встречные игры Клавдия, Полония, Фортинбраса и Гильденстерна. Водоворот гамлетовского мимесиса захватывает и уничтожает семь человек. Сам же Гамлет, играющий свою роль до конца, вливает словесный яд в уши не только своих врагов, но и всех окружающих («Пусть речь грозит кинжалом, не рука...» [9. С. 210]. Он не щадит ни Офелию, ни собственную мать. Слова Гамлета воздействуют на всех персонажей, «кинжалами пронзая уши». Запутавшуюся в сетях его словесной игры Офелию они доводят до отчаяния и самоубийства, в Полонии усугубляют низменные качества, в короле будят подозрение и страх, Лаэрта вводят в состояние злобы и негодования. И только мать Гамлета под воздействием обвинений сына испытывает чувство, близкое к христианскому раскаянию. «О, довольно, Гамлет», – восклицает она после обидных слов сына. «Ты мне глаза направил прямо в душу, /И в ней я вижу столько черных пятен, /Что их ничем не вывести» [9. С. 217].

Что же касается самого Гамлета, то раскаяние ему не

свойственно. Вступив на путь мести, он вполне осознанно подавляет и истребляет в своей душе христианские чувства, оправдывая это тем, «что его дух свободен, что он не дудка в пальцах у Фортуны, на нем играющей». «Назовите меня каким угодно инструментом, — вы хоть и можете меня терзать, но играть на мне вы не можете», — говорит он, обращаясь к Гильденстерну.

Виттенберг как колыбель протестантизма, откуда прибыл Гамлет в Данию, незримо присутствует в мыслях главного героя и общей атмосфере трагедии. Дух Виттенберга — это бурные иронические дискуссии, касающиеся Святого Писания, длившиеся днями и неделями, и приведшие в конце концов к протестантской революции. Именно Виттенберг воспитал в Гамлете страсть к словам, полным аллегорий, словам, которыми сражались, привил любовь к философии стоицизма, проповедовавшей фатализм, интерес к рационалистическому скептицизму, подвергнутому сомнению, все, что не доказуемо, в том числе, веру.

В Гамлете столкнулись христианские традиции средневековья и гуманистический антропоцентризм Возрождения, и в этой борьбе победу одержал протестантский индивидуализм, близкий к мюнцеровскому рационалистическому мистицизму, для которого истинная вера служит условием раскрытия высшего разума и обнаружением действия этого разума в каждом человеке. Новое мышление Возрождения привело человека к ревизии христианской веры и, как результат, к критическому отношению к ней, ее ослаблению и замене религии философией.

В заметке о современном религиозном сознании В. Кожинов характеризует подобное состояние как привычку воспринимать «свое сознание в качестве объекта», а превращение религиозного сознания в объект «неизбежно ведет к критическому отношению к нему» [8. С. 388]. Шекспир показал в трагедии процесс критического восприятия человеком своего собственного сознания. Интересно, что в данном процессе Гамлет играет роль Творца философской мысли, ослабляющей и разрушающей его христианское сознание и одновременно занимает место стороннего наблюдателя («другого»). Так, с одной стороны, играя роль сумасшедшего, он, как философ, с интересом осваивает это новое для него состояние. С другой стороны, зная, что этот образ для средневекового сознания был предельным воплощением «общей испорченности» человеческой природы грехом, а потому заранее получал снисходительное отно-

шение церкви, он оставляет за собой возможность «всей полноты высказывания», снимая с себя моральную ответственность за это.

В образе Гамлета отразились и общие настроения раннепротестантского мышления Европы, предполагавшие свободное обращение с христианскими догматами. Радикальный мюнцеровский настрой связан с уверенностью Гамлета в том, что в суждениях и выборе человека отражается царящая над всеми частностями высшая справедливость, а в его поступках реализуется божественная правда, которую должен принять мир, как всеобщую. Эта протестантская убежденность проявляется в ощущении Гамлетом своего миссионерства не только по отношению к Дании — «тюрьме», но и к несправедливости мировой истории, которую ему суждено исправить: «Век расшатался — и скверней сего, /Что я рожден восстановить его!» [9. С. 168]. Как представитель возрожденческого гуманизма Гамлет осуждает свою медлительность в деле мести. Рожденное этим состоянием уныние героя и ветхозаветное отношение к смерти (человек — есть «квинтэссенция праха»), порождают в нем мысли о самоубийстве, которые реализуются в конце трагедии, как антихристианское деяние.

Таким образом, трагедию Шекспира «Гамлет» можно рассматривать как западный канон потому, что в ней, как в зеркале, отразились типичные черты западного сознания. Это то «зеркало», которое и по настоящее время держит Шекспир перед западным миром, «зеркало», в котором отразились, говоря словами Гамлета, «черты» и «облик» этого мира, его «подобие» и «отпечаток» [9. С. 198]. ■

#### Литература:

1. Аристотель и античная литература. М., 1978.
2. Аристотель. Соч. в 4-х т., Т.4. М., 1984.
3. Библия. Mikkeli. 1990.
4. Дунаев М. Н. Вера в горниле сомнений. М., 2002.
5. Иностранная литература, 1998, № 12.
6. Кожинов В. О русском национальном характере. М., 2004.
7. Кожинов В. Размышления о русской литературе. М., 1991.
8. Кожинов В. Грех и святость русской истории. М., 2006.
9. Шекспир В. Комедии. Хроники. Трагедии. Т. 2. М., 1989.