

**V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу
в культурі наступних епох**

*Новикова Марина, Абрамова Елена, Сломинская Елена
(Симферополь)*

**А был ли Гамлет?
(Гамлетовские аллюзии в русской лирике
50-80-х гг. XX в.)**

Вопрос, вынесенный в заголовок статьи, кажется риторическим. Гамлет в русской культуре безусловно и постоянно был. Об этом свидетельствуют работы литературоведов и искусствоведов¹. Мало того, для России "Гамлет" изначально служил зеркалом, в котором отражались русские герои, русские духовные ситуации, русское социально-историческое время.

И тем не менее вопрос остается – отнюдь не риторический. Во-первых, в истории русской культуры больше всего повезло Гамлетам сцены (позже – экрана), даже Гамлетам критических статей: вспомним хотя бы Гамлетов В.Г.Белинского или И.С.Тургенева. Гамлетам русской лирики на внимание литературоведов повезло несравнимо меньше. Во-вторых, именно в 1950-80-е годы гамлетовская тема бурно возрождается в русской поэзии, – но на особой роли. Обсуждать эту роль в критике и литературоведении тех лет было по цензурным причинам

¹ Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века. – Л., 1988; Козинцев Г. Наш современник Вильям Шекспир. – Л.-М., 1966; Эйхенбаум Б. К истории "Гамлета" в России // Шекспировский сборник. 1964. – М., 1968. – С.60-70; Шекспир и русская культура / Под ред. М.П.Алексеева. – М.-Л., 1965.

почти невозможно. И, наконец, в-третьих, "Гамлет" стал не только одним из культурных кодов той эпохи, но и ее **парадигмой**, ее предостережением и пророчеством. Это можно увидеть лишь теперь – глазами другой эпохи. Все эти три аспекта и составляют предмет данной статьи.

В любых поэтических произведениях "по мотивам" отклонения от первоисточника связаны с авторской интерпретацией как исходного текста, так и своего времени. Но всякая такая интерпретация (даже сколь угодно "вольная") сама существует не только в лично-авторском, но и в надлично-историческом контексте. Этот контекст принципиально не устраним: он служит для данной интерпретации фоном и питательной почвой. Поэтому динамика интерпретаций "Гамлета" – процесс не только субъективный, а и объективный. Он помогает достаточно надежно реконструировать "воздух времени", историко-культурный контекст самих интерпретаторов.

Одним из основных элементов этого контекста является литературная аллюзия². Аллюзии на "гамлетовские ситуации" превращают стихи поэтов очень разных (и стилистически, и мировоззренчески) в некое единство: не просто сумму отдельных текстов, а **метатекст** – "гамлетовский метатекст" русской поэзии 1950-80-х годов. Внутри него выдвигаются вперед, актуализируются такие оттенки содержания, которые сами современники – и авторы, и читатели, и критики – могли и не осознавать.

Классические тексты стали для периодов т.н. "оттепели" и "застоя" одной из разновидностей эзоповского языка. Постановки классики, переводы из классики, аллюзии на классику, дискуссии о классике как раз поэтому

² *Полубиченко Л.В.* Филологическая топология в английской классической поэзии. – М., 1988; *Гюббенет И.В.* К проблеме понимания литературно-художественного текста. – М., 1981; *Тумаркина М.Л.* О принципах аллюзивных заглавий // Актуальные проблемы английской филологии. – М., 1980. – С.175-196; *Машкова Л.А.* Аллюзивность как категория вертикального контекста // Вестник Московск. ун-та. Серия 9. Филология. – М., 1989. – №2. – С.25-33.

V. Реценція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

имели тогда столь шумный резонанс³. Оттого гамлетовская тема в стихах 1950-80-х годов всегда подчеркнута лирична и социологична. Словами из "Гамлета", ситуациями из "Гамлета" режиссеры, актеры, поэты, критики говорили о "себе" и о "нас". Это было ясно уже тогда.

Менее ясны (или совсем не заметны) были другие стороны "гамлетовского метатекста". Первая: "вторичность", "книжность" этого метатекста была вынужденной, но не только. Она очень точно отражала уязвимые места сначала "оттепели", затем "застоя". И в тот, и в другой периоды язык оппозиционной культуры не был (по крайней мере, в основном своем русле) языком общенародной культуры. Гамлет Шекспира охотно балагурит с простолюдинами-могильщиками, он куда более в ладу с их духовным, образным, "лингвистическим" языком, чем с языком Эльсинора. Но аллюзий на сцену с могильщиками в лирике "оттепели" и "застоя" мы практически не найдем. Зато найдем сильный акцент на Гамлете-студенте Виттенберга, Гамлете-друге актеров, Гамлете-товарище ученого-гуманиста Горацио, Гамлете-стихотворце.

Вторая сторона: опора на классику была нужна "оттепели" и "застою" не только для иносказания. "Оттепель" видела себя **воскресительницей** истинных – революционных и гуманистических – ценностей прошлого. Уничтожить надо было лишь "прошлое Клавдия", чтобы тем верней восстановить "прошлое отца Гамлета". И даже "застой", изживавший иллюзию такого воскрешения в настоящем, на самую священность истории (и, значит, "священность" классики) не покушался.

Третья сторона: классический метаязык оказался остро нужен и "оттепели", и – особенно – "застою" для **укрупнения** (хотя бы художественного) своих драм, приобретений и потерь. Гамлет мог быть всяким, побеждающим или побежденным, но значительным он

³ Новикова М. Рубеж // Лит. газета. – 1990. – 14 марта.

оставался и в том, и в другом варианте. Перефразируя Б.Пастернака, быть Гамлетом было красиво, а именно красоты, героики так не хватало оппозиционерам 1950-80 гг.

Не зря – и это четвертая особенность – тогдашние "лирические Гамлеты" почти все аллюзивны в квадрате: отсылают не прямо к Шекспиру, а к театральным "Гамлетам", от Ю.Завадского до Ю.Любимова, и к сенсационно знаменитому фильму Г.Козинцева с И.Смоктуновским в главной роли⁴. И театр, и кино – искусство **действенное**. Оба они словно бы преодолевали разрыв между миром духа и миром реальной жизни. Зритель видел нашего современника, актера, – но этот современник умел и смел быть Гамлетом.

Вопрос в том, каким Гамлетом.

Для "русского Гамлета" всегдашняя центральная проблема – взаимодействие героя и времени; миссия "исправить вывихнутый век". Это **метапроблема** всего "гамлетовского метатекста". Различия же в ее решении проявляются, прежде всего, в оценке самого образа Гамлета. История его интерпретаций – это череда дегероизаций и реабилитаций. Причем каждая переоценка была связана с новым историческим и социальным самоощущением общества. Для 1950-1980-х гг. условная граница этих сменившихся периодов прошла между "оттепелью" и "застоем".

В поэзии "оттепели" лирический герой тяготеет к Гамлету, как к идеалу. Потенциально любой из современников "такой же Гамлет, как и я"⁵. Но дистанция между героем "оттепели" и датским принцем существует. Например, реплики Гамлета переданы от первого лица, однако закавычены: "Не обучались вы играть на флейте, /

⁴ Туровская М. Гамлет и мы // Да и нет / О кино и театре последнего десятилетия. – М., 1966. – С.120-149; Нельс С. Шекспир на советской сцене. – М., 1960; Липков А. Шекспировский экран. – М., 1975; Минкин А. Не быть? // Современная драматургия. – 1967. – №2. – С.143-254.

⁵ Антокольский П.Г. Гамлет // Антокольский П.Г. Избранные произведения: В 2-х т. – М., 1986. – Т.1. – С.85-91.

V. Реценція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Думаете – запросто – на мне?"⁶. Таким образом, внутри монолога появилась речь персонажа, отличного от лирического "я". С другой стороны, пережитое Гамлетом излагается все-таки этим "я". Гамлет становится собеседником героя, но **внешним**, а не внутренним. Поэтому лирическая аллюзия как бы равна вводу нового персонажа в эпос или драму.

Несовпадение лирического героя "оттепели" и Гамлета отмечено и дистанцией хронологической. С точки зрения "оттепели" гамлетовская ситуация – это тотальное лицемерие и подавленность: "Все знают всё, но тихо, но ни слова, / На всех устах предательства печать"⁷. Однако для лирического героя 1950-60-х гг. – это уже историческое прошлое (1930-е гг.). Миссия же "Гамлета оттепели" другая – поиск исторической правды, суд над прошлым⁸.

Оттого и топонимические аллюзии ("Дания", "Эльсинор") в контексте "оттепели" почти полностью утрачивают связь с Шекспиром, зато символизируют недавнюю отечественную ситуацию. Знаменательно, Б.Слуцкий энергично оспаривал отождествление Дании–России: "С государства этого узкого ... / спрос совсем не такой, как с русского"⁹. Но и противопоставление России–Дании могло возникнуть лишь в противовес русским постановкам, от XIX века до века XX-го, изображавшим шекспировскую "Данию" именно как более или менее узнаваемое Российское государство.

Зачастую аллюзии 1950-60-х годов представлены в чистой форме: как прямой пересказ или цитирование Шекспира. Однако и тут возникает своеобразный парадокс:

⁶ *Первомайский Л.* Гамлет / Пер. с укр. М.Алигер. // Алигер М. Собр. соч.: В 3-х т. – М., 1985. – Т.2. – С.389-390.

⁷ *Антокольский П.Г.* Цит. изд. – С.85-91.

⁸ *Антокольский П.Г.* Цит. изд. – С.85-91; *Первомайский Л.* Цит. изд. – С.389-390; *Жирмунская Т.* Высокая правда. И.Смоктуновскому // Уильям Шекспир. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке: 1976-1987. – М., 1989. – С.319.

⁹ *Слуцкий Б.* После Гамлета // Лит. обозрение. – 1990. – №1. – С.14.

чем больше в тексте аллюзий на "Гамлета", тем больше указаний на современность. Контекст становится русским, и все менее "узнаваем" в нем датский принц. Перенасыщенность гамлетовскими аллюзиями не воссоздает, а разрушает первоисточник, как философско-содержательную **систему**. Из обломков строится совершенно иной текст; с шекспировской трагедией он связан весьма условно.

Итак, лирический Гамлет "оттепели" хочет перестать быть простым иносказанием – и не может. Его доминанта – социальная обличительность. Так, у Шекспира Гамлет с помощью актеров изобличает **личное** преступление Клавдия. У П.Антокольского резко усиливается мотив не личного, а **социального** обличения, причем не только у Гамлета, а и у актеров: "... затем мы и пришли, / нам нечего беречь..."¹⁰.

Именно поэтому "Гамлет оттепели" чужд сомнений. Правдоискательство для него – действие, направленное вовне; оно не оставляет места нерешительности и философским размышлениям. Соответственно, противостояние "Гамлета" и "Эльсинора" прочитывается не как трагическое изначально, духовно, а как навязанное исторически, временно. В перспективе Гамлета ждет несомненная победа, а сейчас это тоже победа, но пока еще не социальная, а лишь нравственная. Мотив социальной борьбы и победы прямо и рефренозно повторяется через аллюзии, отсылающие к финальному бою Гамлета: "...бей без промашки, / не жалея загнивших кровей!"¹¹. Гибель же героя оказывается патентом на его нравственное превосходство, а высокая цена победы – подтверждением справедливости борьбы: "Доверяй своему удару, / Даже если себя убьешь"¹². Лирический герой "оттепели" и не подозревает, что призыв пролить кровь (любую) может

¹⁰ Антокольский П.Г. Цит. изд. – С.85-91.

¹¹ Самойлов Д. Оправдание Гамлета // Самойлов Д. Избранное. – М., 1980. – С.125-126.

¹² Самойлов Д. Цит. изд. – С.125-126.

V. Реценція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

привести не к победе, а к поражению. Это предстоит открыть лирике 1970-80-х гг.

Гамлет для "оттепельной" лирики – герой бесспорно положительный и, скорее всего, исключительный. Подчеркивается его действенность, цельность, прогрессивность. Одновременно почти нет аллюзий на других персонажей трагедии: Офелию, Гертруду, Клавдия. Гамлет противостоит "Эльсинору", но он и вне "Эльсинора". Отсутствие прямых оппонентов позволяет ему без особого труда справиться с миссией судьбы эпохи.

Гамлетовская трагедия – заведомо оптимистическая: гибель героя завершает "старое" время и открывает "новое". В итоге перед нами Гамлет "побеждающий"¹³.

Иная ситуация складывается в лирике 1970-80-х гг. Все чаще теперь аллюзии отсылают нас к матери Гамлета, его невесте Офелии, к ее отцу и брату. Многие стихи написаны как страницы "Из дневника Гамлета"¹⁴. Или они представляют собой монологи-реплики других участников трагедии: Призрака, Гертруды, Клавдия¹⁵. Собранные в лирическом цикле, они образуют диалог, как бы не состоявшийся у Шекспира, не мыслимый для "оттепели", но возможный сейчас.

Теперь двойниками лирического героя становятся не только Гамлет, но и другие персонажи. Они выявляют новый мотив: вины и раскаяния Гамлета. Гамлет карает виновников гибели отца, но ведь он и сам убивает отца Офелии. Побеждающий Гамлет как бы и не помнил об этом, не замечал, что переживают люди вокруг него. Например, Лаэрт: "В Лаэрте Гамлет видит боль, / как в перевернутом

¹³ Сравните название рецензии на экранизацию "Гамлета" Г.Козинцевым в 1964 году: *Комиссаржевский В.* Гамлет побеждающий // Лит. газета. – 1964. – 18 апреля.

¹⁴ *Дудин М.* Стихотворения из дневника Гамлета // Дудин М. Полынь / Стихи и переводы. – Л., 1985. – С.32-36.

¹⁵ *Леонович В.* Пять стихотворений // Леонович В. Нижняя Дебря / Стихи и переводы. – Л., 1985.

бинокле..."¹⁶. Или Офелия, не только покинутая возлюбленная, но и единственное не искажающее зеркало Гамлета: "она одна не врет!"¹⁷. Гамлет лишь играл роль сумасшедшего – Офелия и впрямь теряет рассудок. Сама смерть Офелии символична: Офелия и здесь "не врет". Поэтому диалог Гамлета с Офелией – это его диалог со своей совестью: "Но знаю, что вольно, не вольно – / я перед тобой виноват"¹⁸.

Аллюзии на Офелию вводит лирический голос, молчавший в 1950-60-е гг., но "жутко, жалобно и грозно"¹⁹ отозвавшийся в годы 70-80-е. Этот голос напоминает о невидимой цене, которую платит Гамлет за видимый героизм. Авторская точка зрения делается множественной, речь – полифоничной; и авторский лирический герой, и Гамлет, и Офелия теперь подчеркнуто взаимосвязаны: "И нам с тобою не разъединиться / И не соединиться никогда"²⁰. "Гамлетовская ситуация" перестает быть трагедией одного героя, вбирая трагедии тех, кто его окружает.

В лирике 1970-х гг. впервые появляется формула: "Я – Гамлет"²¹. Но теперь эта аллюзия исполняет двойную роль. С одной стороны, Гамлет превращается из внешнего собеседника²² во внутренний голос самого лирического героя. С другой стороны, этот Гамлет-двойник все больше становится оппонентом героя, его беспощадной совестью.

Сам Гамлет критически переоценивается. Ответственность за происходящее ложится теперь не только на историю, но и на него самого. Гамлет – единственный борец и гуманист

¹⁶ Кушнер А. Нет, не одно, а два лица... // Кушнер А. Канва / Из шести книг. – Л., 1981.

¹⁷ Мориц Ю.П. Ты, Гамлет, спишь. Ты, мальчик, видишь сон... // Мориц Ю.П. Синий огонь. – М., 1985.

¹⁸ Рецептер В.В. Монолог Гамлета, ждущего летней погоды // Рецептер В.В. Вид с моста. – Л., 1978.

¹⁹ Мориц Ю.П. Цит. изд.

²⁰ Дудин М. Цит. изд. – С.32-36.

²¹ Высоцкий В. Мой Гамлет // Высоцкий В. Нерв / Стихи / Сост. Р.Рождественского. – М., 1981.

²² Сравните лирику 1950-60-х гг.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

своего времени – сменяется «неисключительным Гамлетом». Из судьи, из обличителя других Гамлет превращается в судью и обличителя себя: "Но я себя убийством уравнил / с тем, с кем я лег в одну и ту же землю"²³. Этот самоприговор "русского Гамлета" означал воскрешение этических традиций старой русской литературы (жития, А.Пушкин, Л.Толстой, Ф.Достоевский). Именно в таком контексте вина Гамлета за пролитую кровь особенно тяжела.

Соотношение социального и нравственного в гамлетовской "метапроблеме", таким образом, усложняется. Акцент теперь ставится на опасности: руководствуясь благими побуждениями, умножить зло. Но конфликт героя и общества по-прежнему сугубо социален. Даже размышляющий, открытый для сомнений "русский Гамлет" 1970-х – все равно пленник истории и социума. Более того: "русский Гамлет" никогда до сих пор не участвовал в драме власти. Теперь он осознает еще одну новую опасность: быть втянутым в чужую политическую игру по чужим правилам. Отсюда новые аллюзии, прежде – не Гамлетовы, а Клавдиевы: "трон", "датская корона"²⁴.

Переоценивается главный герой – переоценивается и оптимистичность трагедии. Для героя есть теперь проблема нравственного выбора, но нет возможности выбора; есть проблема ответственности за происходящее, но нет возможности на него влиять. Гамлет перестает быть героем. И если "Гамлет оттепели" был побеждающим, то "Гамлет застоя" оказался побежденным.

Система аллюзий в текстах 1970-80-х годов изменилась, ибо переосмыслился "русский Гамлет" предыдущего периода. В свою очередь, она тоже начала перестраивать гамлетовскую тему русской лирики. Сюжет Шекспира уже не пересказывается, а уводится в подтекст; на поверхность текста он прорывается лишь в поворотных, ключевых точках. Сами аллюзии более свернуты, растворе-

²³ *Высоцкий В.* Цит. изд.

²⁴ *Высоцкий В.* Цит. изд.; *Дудин М.* Цит. изд. – С.32-36.

ны в авторской речи, многозначны. А, следовательно, они более зависимы от читательской интерпретации²⁵.

Итак, любая интерпретация вписана в свой исторический контекст. Динамика "русского Гамлета" помогает глубже понять не только исходную, но и воспринимающую культуру: смену ее мироощущений, ценностей, идеалов. "Гамлетовский метатекст" 1950-1980-х годов распадается на две части, где даже герои различны: Гамлет побеждающий и Гамлет побежденный. Постоянным остается уровень постановки и разрешения "метапроблемы": уровень социальный. Общую же динамическую модель этого метатекста можно описать так. Герой осознает бесчеловечность и враждебность окружающей его действительности; понимает и свою миссию – миссию обличителя и борца. Однако внутренне он все менее и менее к этой миссии готов.

Причины тому сначала всецело лежат вне героя: такова ситуация – историческая, социальная, политическая. Лишь постепенно возникает мотив вины, участие к судьбам "других", мысль о том, что общество – это и сам герой; что на суде истории он не только судья, но и подсудимый. Впрочем, к такому осознанию "Гамлет застоя" только подступает.

Так был ли "русский Гамлет" 1950-1980-х годов Гамлетом Шекспира? В известной мере, все же – да. Оба Гамлета – дети новоевропейской культуры, от ее зари (Ренессанс) до ее мучительного кризиса во второй половине XX в. Для обоих единственный инструмент в битве с историей – героический индивидуализм, хотя по мировосприятию оба они как раз мало историчны. Всякое прошлое для них – только парабола и парадигма настоящего. И обоим Гамлетам история ответила тем, что превратила их самих в параболу и парадигму будущего.

²⁵ *Тименчик Р.Д.* Текст в тексте у акмеистов // Ученые записки Тартуского ун-та. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1981. – Вып.422. – Т.14. – С.65-77.