

**УДК 130.2**

## **ГАМЛЕТ КАК ГЕРОЙ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ**

*Кочеров Сергей Николаевич*

Доктор философских наук, профессор, департамент социальных наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» – Нижний Новгород (603155, Российская Федерация, г. Нижний Новгород, ул. Б. Печерская, д. 25/12)

E-mail: [kocherov@yandex.ru](mailto:kocherov@yandex.ru)

**Аннотация:** В статье предпринята попытка воссоздать образ Гамлета, каким он представлен в пьесе Шекспира и в восприятии зрителей того времени. Отмечается, что «аутентичный» Гамлет являлся героем-мстителем, более напоминающим своего прототипа Амлета у Саксона Грамматика, чем философствующего интеллектуала из современных постановок. Мировоззрение шекспировского Гамлета рассматривается в статье через преломление в нем черт героя и трикстера.

**Ключевые слова:** культурный герой, трикстер, сознательная личность, «тень», архаический героизм.

## **HAMLET AS A HERO OF THE RENAISSANCE**

*Sergey Nikolayevich Kocherov*

Higher Doctorate (Habilitation) in Philosophy, Professor, Department of Social Sciences, National Research University Higher School of Economics in Nizhny Novgorod, 25/12 Pecherskaya Str., Nizhny Novgorod 604155, Russian Federation

**Abstract:** This paper attempts to reconstruct the figure of Hamlet as presented in Shakespeare's play and perceived by Shakespeare's contemporary audience. The "authentic" Hamlet, the avenging hero, is more akin to his

prototype, Saxo Grammaticus' Amleth, than to a philosophizing intellectual seen in modern stagings. The Shakespearean Hamlet's worldview is analyzed as an amalgamation of the traits belonging to a hero and a trickster.

**Keywords:** culture hero, trickster, conscious personality, shadow aspect, archaic heroism.

В мировой культуре Нового и Новейшего времени образ Гамлета воспринимается как одно из самых возвышенных и чистокровных олицетворений трагического героя, что накладывает негласный запрет на поиск в нем признаков комического персонажа, если только речь не идет о современных постмодернистских постановках пьесы У. Шекспира. Благодаря Гете и немецким романтикам Гамлет вошел в сознание XIX века как носитель раздвоенного сознания, выразитель мировой скорби, своего рода Чайльд-Гарольд XVI века, как на автопортрете романтика Эжена Делакруа, изобразившего самого себя в образе Гамлета. Сама же трагедия Шекспира при таком подходе предстает как драма философского сомнения, достигающая кульминации в монологе «Быть или не быть», как свод раздумий героя о жизни и смерти, перебиваемых сценическими эпизодами – интригами, расследованиями, убийствами.

«У нас нет современного Шекспиру описания, изображающего какое-либо из представлений "Гамлета", – признавал известный советский театральный критик И.И. Соллертинский. – Но скажем откровенно: гётеанский безвольный герой, полный интеллигентных раздумий о смысле жизни, на фоне "веселой старой Англии" кажется почти что вопиющим модернизмом» [4, с. 218]. И если обратиться к специфике восприятия английской театральной аудитории во времена королевы Елизаветы и технике актерской игры того времени, отраженной в советах самого принца заезжим актерам, то восприятие образа Гамлета отчасти в комическом свете не покажется чем-то абсурдным. Современники

Шекспира, посещавшие представления его пьес, заметно отличались от современной чинной театральной публики. Во время спектакля они громко говорили, шутили, смеялись, порой даже дрались. Действие «Гамлета», по всей видимости, завораживало их, прежде всего, сильным разнообразием впечатлений. Остроты Гамлета и шутки могильщиков вызывали у зрителей хохот, как и сцены безумия Гамлета и Офелии (над сумасшедшими в Англии XVI и XVII веков жестоко потешались). В поединке Гамлета с Лаэртом они видели занимательное зрелище, которое ставилось по всем правилам искусства фехтования [4, с. 218-219].

Как же они воспринимали знаменитые монологи принца Датского, над постижением глубинных смыслов которых вот уже почти три столетия бьются представители разных наук? Можно предположить, что для основной массы шекспировских зрителей его размышления вслух были не более чем искусным замедлением увлекательного действия перед тем, как со сцены на них обрушится очередной каскад неистовых страстей, зловещих деяний и грубоватых шуток. И главный герой должен был предстать во всех этих ипостасях, как это, вероятно, эффектно получалось у первого исполнителя роли Гамлета – Ричарда Бёрбеджа, в облике которого не было ничего «гамлетического».

Позволяет ли текст самой трагедии Шекспира сделать вывод о наличии в Гамлете признаков трагикомического героя? Ответ на этот вопрос, возможно, следует искать в его показном безумии. Исследователи шекспировского образа принца Датского, как правило, предпочитают не замечать, что, исходя из логики действия, герою незачем притворяться сумасшедшим. В начале пьесы король Клавдий не проявляет к нему никакой вражды, будучи вполне доволен тем, что, лишив жизни своего брата, занял место его сына на троне. Поскольку принцу не грозила смерть со стороны дяди, уверенного, что его преступление осталось в тайне, Гамлету, узнавшему правду о гибели отца, было бы разумнее до поры

играть роль любящего сына и верного подданного, чтобы тем вернее изобличить и покарать убийцу. Выдавая себя за безумного, он, напротив, вызвал подозрения короля, коварный ум и нечистая совесть которого побудили его искать способы избавиться от племянника.

Этим Гамлет отличается от своего прототипа – Амлета, которому пришлось действовать в труднейших условиях. Ибо в «Деяниях данов», хронике Саксона Грамматика, его отца, в отличие от трагедии Шекспира, убивают не тайно, а явно, когда сын был еще отроком. Амлет выживает не в обстановке придворного лицемерия и развращения нравов, в которой оказался Гамлет, а в гораздо более враждебной среде, где платой за всего одну ошибку могла стать его жизнь. И месть его была более «звериной», поскольку «мировая скорбь» и рефлексия в Ютландии в эпоху викингов столь же неуместны, как и суровая мудрость и свирепое бесстрашие в ренессансном мире Эльсинора и Виттенберга. Однако образ действий Гамлета в трагедии Шекспира оправдан его временем и характером. Предпочтя прикинуться сумасшедшим, он показал тем самым, что родовая месть не вполне подходит для его здорового ума, т.е. для него, когда он является самим собой! Символично, что этот спонтанный, не объясненный даже другу Горацио выбор героя был сделан им после того, как его сознанию явилась «тень» – Призрак его отца.

Поведение Гамлета, избравшего безумие формой борьбы со своими врагами, дает основание для открытия в нем черт лицедея, мистификатора и манипулятора, насмешника и мстителя в одном лице. Так происходит потому, что культурный герой в нем сочетается со своей «тенью» – трикстером. К. Юнг, создавший учение об архетипах в аналитической психологии, выделил его как один из паттернов коллективного бессознательного. «Он, – характеризует трикстера Юнг, – и нечеловек, и сверхчеловек, и животное, и божественное существо, главный и наиболее пугающий признак которого – его бессознательное. ...Хотя на самом деле

он не злой, он совершает ужасающе жестокие поступки просто из-за бессознательности и покинутости» [5, с. 347]. Здесь вновь любопытно провести аналогию с безумием Амлета, которое стало нарицательным (в исландском языке *amlóði* означает «дурак, болван»). Первым значением эпитета *óðe*, как доказывает в своем исследовании К. Мэлоун, было «яростный, бешеный, дикий», его использовали для описания храбрости воина в битве и только затем стали употреблять в значении «безумный» [6]. Однако безумие принца Датского имеет другой характер. Гамлет, готовый не «смиряться под ударами судьбы», не может, как ни пытается себя заставить, втиснуть свое сознание в слишком узкие для него рамки вершителя родовой мести, что вступает в тяжкий конфликт с его долгом перед отцом и ... пробуждает в его душе трикстера.

В чем проявляется сходство поступков Гамлета с поведением трикстера? Во-первых, в его показном безумии, которое становится, скорее, демонстративным вызовом всему королевскому двору, чем действенным способом усыпить подозрения своих врагов. Во-вторых, в его «шутовских» ответах Клавдию, в которых можно обнаружить намеки на то, что принц знает, кто убил его отца. В-третьих, в скабрёзностях в адрес Офелии, которой Гамлет не может простить того, что она не оправдала его ожиданий. В-четвертых, в насмешках на кладбище над величием Александра и Цезаря, прах которых, по его словам, вызывает не больше почтения, чем останки любого умершего человека. В-пятых, в признании в любви к шуту Йорику, которое Гамлет делает, обращаясь к его черепу. Показательна и сцена его расспросов первого могильщика, когда принц делается мишенью его двусмысленных острот, как нередко бывает с хитроумным, но не приспособленным к обычной жизни трикстером.

Исследователи, указывающие на черты трикстера в Гамлете Шекспира, находят их либо в его имитации безумия [3], либо в архетипе, общем для Гамлета и Амлета у Саксона Грамматика [1]. Конечно, в

отличие от древнего Амлета, трикстер которого имеет более жестокий, «звериный» характер, трикстер Гамлета ведет себя, скорее, как хитрец, «пересмешник», искусный мистификатор. Вместе с тем не следует недооценивать опасность, которая от него исходит. Гамлет в трагедии стал вольным или невольным виновником гибели шестерых человек, из которых глубокое сожаление у него вызвала только смерть Офелии. Как герой-мститель Гамлет, каким он изображен в тексте трагедии Шекспира, остается гораздо ближе к своему прототипу у Саксона Грамматика, чем к современному интеллигенту, которым его чаще всего представляют в театре и кинематографе. Трикстер в Гамлете зло смеется, чтобы убедить других в безумии героя и заодно развлечь «почтеннейшую публику». Но порой в нем слышен голос отчаяния одинокого человека, вступившего в героическую, но безнадежную борьбу с «целым морем бед».

Присутствие в Гамлете черт трикстера проливает новый свет на породивший вековые споры вопрос о том, почему принц медлит с осуществлением своей мести. Согласно К. Юнгу, появление «тени» в душе человека «стало возможным только тогда, когда достижение нового и более высокого уровня сознания позволило ему оглянуться и увидеть низшее и более грубое состояние» [5, с. 346]. В сознании шекспировского Гамлета тесно переплелись гуманистические взгляды человека Ренессанса и ценности, традиции и предрассудки средневековья. При этом «низшим и более грубым» для Гамлета является, конечно, не героический этос как таковой (в конце концов, он и сам герой, только эпохи Возрождения), но кровная месть как проявление идеала архаического героизма, воплощенного для него в отце. На это обратил внимание, в частности, Е.М. Мелетинский. «В шекспировском "Гамлете", – пишет он, – строго героическому идеалу как бы соответствует только отец Гамлета... В образах Фортинбраса и особенно Лаэрта (выполняющего родовую месть) этот архетип сильно снижен, а в самом Гамлете осложнен и преодолен

рефлексией, обнаружившей бессмысленность "эпической" активности в условиях всеобщего нравственного упадка, своекорыстных интриг и т.п. ...» [2, с. 34-35].

Сознание Гамлета все еще находится под воздействием обаяния идеала прошлого, что наглядно проявляется в его монологах, в которых он ставит в пример себе не только героического отца, но даже «проблемных» Фортинбраса и Лаэрта. Однако по ходу пьесы он избавляется от своей «тени», вытесняя ее в бессознательное. Нельзя не заметить, что обман и уловки применяются им в основном только тогда, когда принц оказывается в затруднительном положении, при котором его разум и отвага не гарантируют выполнения задуманного. Когда Гамлет, наконец, вершит возмездие, он не выпускает на волю своего «трикстера», а поступает как классический герой. Поэтому символично, что в финале трагедии он закалывает Клавдия как обличенного виновника гибели своей матери и собственной смерти, но даже не объявляет о том, что мстит ему за убийство отца, как этого неукоснительно требует обычай родовой мести, освященный духом архаического героизма.

Как человек, наделенный гуманистическим сознанием новой эпохи, Гамлет, безусловно, возвышается над культурой и нравами старого времени, которому она приходит на смену. Почему же тогда прощание с прошлым сопровождается у этого героя постоянными самообвинениями в нерешительности, которую он склонен объяснять недостаточной любовью к отцу или своей непростительной трусостью? Может быть, К. Юнг был прав в том, что вначале критика «тени» в нашем сознании имеет характер скорее позитивной оценки. Так происходит потому, что вера в миф о «старом добром времени», подкрепляется «тайной привлекательностью и обаянием, которые он представляет для сознательного разума», что «все еще можно обнаружить даже на высоком уровне цивилизации» [5, с. 349]. И, по крайней мере, в этом отношении принц Датский, действительно,

похож на современного интеллигента, который, несмотря на известный ему историко-культурный опыт человечества, до сих пор не избавился до конца от варварского, по своей сути, преклонения перед теми, кто в его глазах является олицетворением брутальной силы и власти. Кто знает...

### Список литературы:

1. *Гаврилов, Д.А.* Священное безумие принца Гамлета / Гаврилов Д.А. Трюкач. Лицедей. Игрок. Образ трикстера в евроазиатском фольклоре. – М.: Ганга, Слава!, 2009. – С. 265–275.

2. *Мелетинский, Е.М.* О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский // М.: РГГУ, 1994. – 136 с.

3. *Прохорова, О.Н., Чекулай, И.В.* «Трикстер» как лингвопсихологический тип и его репрезентация языковыми средствами в художественном пространстве / О.Н. Прохорова, И.В. Чекулай // Научн. ведомости БелГУ. Сер. Гуманитарные науки. – 2011. – №6 (101). – Выпуск 9. – С. 213-221.

4. *Соллертинский, И.И.* «Гамлет» Шекспира и европейский гамлетизм // Памяти И.И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования. – Л.-М.: Советский композитор, 1974. – С. 211-231.

5. Юнг, К.Г. Душа и миф: шесть архетипов / К.Г. Юнг // Пер. с англ. – Киев: Гос. библ. Украины для юношества, 1996. – 384 с.

6. Malone K. Etymologies for Hamlet / Malone K. // Studies in Heroic Legend and Current Speech / Ed. by S. Einarsson and N. E. Eliason. – Copenhagen, Rosenkilde and Bagger, 1959. – P. 204–217.