

## «Гамлет» и «Дон-Кихот» в рамках интертекстуальной поэтики романа И. С. Тургенева «Рудин»

КАТАЛИН КРОО

KROÓ Katalin, ELTE Keleti Szász és Balti Tanszék, Budapest, Múzeum krt. 4/D, H-1088  
E-mail: krookatalin@freemail.hu

**Abstract:** The paper, as its title—*Hamlet* and *Don Quixote* in the intertextual poetic world of Turgenev's novel, *Rudin*—suggests, attempts at elucidating the Hamlet and Don Quixote problematics from a *poetic* point of view. This approach refuses to rely on the analysis of Turgenev's interpretation of the figures of Hamlet and Don Quixote as presented in the writer's essay *Hamlet and Don Quixote*. Instead, it proposes a close reading of the *Rudin–Hamlet* and *Rudin–Don Quixote* intertexts evolving in the Turgenevian novel under scrutiny, with special attention to the common aspects of their poetic formulation. These poetic analogues lead to a parallel intertextual portraying of Hamlet and Don Quixote as semantically attached to the figure of Rudin. The interpretation of the *Hamlet*-intertext places at center stage the *Mouse-trap* scene in its relation to the descriptions of the appearance of the Ghost at the beginning of the play and Hamlets's revenge at its end, with the semantic implications of their motifs of *word* and *deed*. The analysis gets to the conclusion of a semantic kinship between Rudin–Hamlet and Rudin–Quixote formed in the two entwined intertexts with a dominance of the motif of the *freedom of artistic creation*. The theoretical dimension of the reading touches upon the problematics of mirroring, reflecting and—in a broader sense—representation.

**Keywords:** Shakespeare, *Hamlet*, Cervantes, *Don Quixote*, Turgenev, *Rudin*, intertext, intertextual parallelism, reflective forms, representation, artistic creation

В настоящей работе<sup>1</sup> мы будем рассматривать «гамлетовские» и «донкихотовские» черты<sup>2</sup> образа главного героя романа Тургенева «Рудин» не следуя методу выяснения Тургеневым основных свойств названных двух типов человеческой природы в статье «Гамлет и Дон-Кихот».<sup>3</sup> Не будем также обращаться к знаменитым критическим

<sup>1</sup> Статья была подготовлена в рамках исследовательской программы ОТКА Т038011.

<sup>2</sup> См.: Eva KAGAN-KANS, *Hamlet and Don Quixote: Turgenev's Ambivalent Vision*. Le Hague–Paris–New York 1979; James B. WOODWARD, *Hamlet, Don Quixote, and the Turgenevian Novel: Die Welt der Slaven* 34/1 (1989) 58–69; Frank Friedeberg SEELEY, 'Hamlet and Don Quixote'—Rudin, in: Turgenev. *A Reading of his Fiction*. Cambridge 1991. 161–182.

<sup>3</sup> Как это уже было неоднократно раскрыто в специальной литературе, по ходу выяснения донкихотовских и гамлетовских черт человеческой природы, Тургенев «допускал и значительные отступления» от содержания и иногда и самих текстов произведений Шекспира и Сервантеса См. Ю. Д. Левин, in: И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения в 15 томах, 8, Москва–Ленинград 1963, 556. Этот факт открывает исследователю «для правильного понимания смысла, вкладываемого Тургеневым в образы Гамлета и Дон-Кихота» методологическую возможность прибегнуть не к сравнительным анализам статьи и литературных источников охарактеризованных в ней образов, а скорее к выяснению отношения этой же

толкованиям романа Сервантеса и драмы Шекспира, чтобы, — выводя из них интерпретации образов главных персонажей, — установить противопоставимость Гамлета и Дон-Кихота, представителей «двух коренных, противоположных особенностей человеческой природы — обоих концов той оси, на которой она вертится» (172<sup>4</sup>). Исследование специфики поэтического оформления образов Гамлета и Дон-Кихота через тургеневского Рудина, на наш взгляд, требует анализа самих интертекстов — см. *Рудин–Гамлет* и *Рудин–Дон-Кихот*, — в которых происходит поэтическое межтекстовое перевоплощение двух литературных персонажей, и в рамках взаимосвязи которых возникает собственное Рудину сплетение двух образов в определенном семантическом единстве, а вовсе не в их противопоставленности.

Так как о поэтической форме создания интертекста *Рудин–Дон-Кихот* в другом научном и теоретическом контексте нами уже было неоднократно упомянуто<sup>5</sup>, ниже мы лишь вкратце, в виде сообщения выводов более распространенного разбора представим поэтические особенности оформления указанного интертекста. Этот отправной шаг в нашем изложении необходим по той причине, что в последующей части работы мы будем исследовать форму сочетания в тургеневском романе образа Дон-Кихота, зарождающегося в интертексте *Рудин–Дон-Кихот*, с гамлетовской фигурой. Признаки этого последнего, применимые к Рудину, осознаются прежде всего благодаря гармоническому единству двух изучаемых интертекстов.

Сигналом возникновения «донкихотовского» интертекста в «Рудине» является цитата из 58-ой главы второй части романа Сервантеса,

---

статьи к «традициям истолкования» шекспировского и сервантесовского образов (там же). Ср. в ином контексте: Ю. В. Манн, Эпизод из истории вечных образов, in: Диалектика художественного образа. Москва 1987, 171–188; 174–178. Разные аспекты критического толкования и рецепции статьи Тургенева см. еще, напр.: Ю. Д. Левин, «Гамлет и Дон-Кихот», in: Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева, 5. Ленинград 1969, 245–250; Звигильский А. Я. «Гамлет и Дон-Кихот». О некоторых возможных источниках речи Тургенева, in: Тургеневский сборник. Материалы к полному собранию сочинений и писем И. С. Тургенева, 5. Ленинград 1969, 238–245; JAGUSZTIN László, Hamlet and Don Quixote as Turgenyevian Archetypes: Slavica, Debrecen 1986, 333–345; М. А. Турьян «Гамлет и Дон-Кихот» в свете философии скептицизма, in: Зельдхейн-Деак Ж., Холлош А. (ред.), И. С. Тургенев. Жизнь, творчество, традиции. Доклады международной конференции, посвященной 175-летию со дня рождения И. С. Тургенева, 26–28 августа 1993 г., Будапешт. Будапешт 1994, 190–198.

<sup>4</sup> Статья цитируется с номерами страниц по вышеуказанному изданию.

<sup>5</sup> См. монографию: KROÓ Katalin, Klasszikus modernség. Egy Turgenyev-regény paradoxjai. A *Rugyín* nyomról nyomra. Budapest 2002 (405 стр.); она же, Перспективы сопоставительного изучения романа Тургенева «Рудин» и романа Достоевского «Идиот» («рыцарские» интертексты), *Studia Russica* 20 (Budapest 2003), в печати (первый вариант работы в форме доклада прозвучал на Международном юбилейном симпозиуме «Достоевский в современном мире. 1821–2001» — Москва, 17–20 декабря 2001 г.), см.: Общий «рыцарский» контекст романа Тургенева «Рудин» и романа Достоевского «Идиот»: Литературоведческий журнал, Москва 2002 (16).

приведенная в качестве самовыражения Рудина, покинувшего Наталью:

«Помните ли вы, — начал Рудин, как только тарантас выехал со двора на широкую дорогу, обсаженную елками, — помните вы, что говорит Дон-Кихот своему оруженосцу, когда выезжает из дворца герцогини? „Свобода, — говорит он, друг мой Санчо, одно из самых драгоценных достояний человека, и счастлив тот, кому небо даровало кусок хлеба, кому не нужно быть за него обязанным другому!“ Что Дон-Кихот чувствовал тогда, я чувствую теперь...» (335/33–336/2<sup>6</sup>).

Отрывок из сервантесовского претекста обращает на себя внимание, с одной стороны, двумя значительными трансформациями по отношению к текстовому источнику, а с другой тем, что он явно сочетается с разными интертекстами. В отношении модификаций следует отметить, что, во-первых, пропускается диалогический контекст сообщения, — в том числе и ответ Санчо, в котором лирический монолог Дон-Кихота получает иронический, комический оттенок, — вследствие чего интертекстом вычеркивается присущая претексту двойственность стилевой и тональной интонации, представленной сменой и переплетением лирической возвышенности и тона иронического разоблачения. Во-вторых, трансформация проводится и в том направлении, что монолог героя и слова повествователя, принадлежащие в «Дон-Кихоте» двум нарративным единицам, в интертексте создают единое целое. Высказывание повествователя («начал Рудин, как только тарантас выехал со двора на широкую дорогу, обсаженную елками») фигурирует как вставленное в слова Рудина и равноценное им по важности, благодаря чему в интертексте выдвигается на передний план смысл непрочитанного из претекста объяснения повествователем причины бегства Дон-Кихота:

«Как скоро Дон Кихот, освободившись и избавившись от заигрываний Альтисидоры, выехал в открытое поле, то почувствовал себя в своей стихии, почувствовал, что у него вновь явились душевные силы для того, чтобы продолжать дело рыцарства» (2: 407<sup>7</sup>).

<sup>6</sup> Роман Тургенева «Рудин» цитируется по следующему изданию: *И. С. Тургенев*, Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения в 15 томах, 6. Москва–Ленинград 1963. — В скобках указываются страницы и строки. Выделения курсивом в цитатах во всей работе принадлежат нам, за исключением специально отмеченных случаев.

<sup>7</sup> Произведение Сервантеса цитируется по современному изданию: *Мигель де Сервантес Сааведра*, Дон Кихот Ламанчский, 1–2. Лениздат 1978 (перевод Н. Любимова; стихи в переводе М. Лозинского). В скобках стоят цифры тома и страниц. Ср. *Miguel de CERVANTES*, Don Quijote de la Mancha. Facsímil de la primera edición. Tomo I–II. Madrid 1976. Наша интерпретация учитывает те изменения по сравнению с оригинальным сервантесовским текстом, которые могут быть осознаны современным читателем романа Тургенева, пользующимся первоисточником изучаемого интертекста или его достоверными переводами. Как известно, Тургенев в испанском варианте познакомился с рома-

Потеря «душевных сил» Дон-Кихота во дворце герцогини, где его лишали возможности «в своей стихии» «продолжать дело рыцарства», вытекает из особой ситуации. Как известно, во дворце у герцогини автором сценария своей рыцарской деятельности оказывается не Дон-Кихот: он принужден участвовать в похождениях, специально придуманных для него чужой фантазией, основанной на первой части уже опубликованного о нем романа. Герой, исполнитель во дворце предписанных ему смешных ролей в разных фиктивных историях, высвобождаясь из своего вынужденного положения, — избавляясь в том числе и от насильственной «любви» Альтисидоры — в романе Сервантеса получает специальную оценку: своим бегством Дон-Кихот завоевывает для себя возможность продолжать «дело рыцарства» по собственной креативной инициативе, как автор («поэт-сочинитель») своих походов.

Двумя указанными трансформациями, проведенными по ходу превращения сервантесовского претекста в «донкихотовский» интертекст в романе «Рудин», Тургенев акцентирует возвышенность рыцарских идеалов Рудина–Дон-Кихота, подчеркивая в изображении лиричность донкихотовских стремлений и самобытность творческой личности («оригинальности») своего героя, придерживающегося полной свободы в формировании «текста» книги своей жизни (см. нейтрализацию иронического тона). Определение «рыцарского дела» в интертексте *Рудин–Дон-Кихот* является одной из смысловых конкретизаций того «дела» Рудина, которое не противопоставлено в тургеневском романе «слову». Смысловое соответствие «дела» «слову» рельефно выступает благодаря специфическому качеству «донкихотовского» интертекста, который семантически согласован с расширенной «рыцарской» интертекстуальной конструкцией в романе. Без повторения подробной аргументации, приведенной нами в указанных выше работах, ограничимся лишь напоминанием о том, что в состав «рыцарского» интертекстуального комплекса входит как образ Рудина, поэта рыцаря-трубадура, поющего свои метафорические песни (см., например, «Скандинавскую легенду»), так и определение героя в роли *fin'amant* со спиритуальной ориентацией узнать истину, со стремлением интеллектуально и душевно достичь сущности красивого, доброго и правдивого, понять натуру небесной красоты и полноты. Также за его образом стоит средневековый концепт религиозного благоговения перед любовью, которая означает гораздо больше, чем то, что может осознать Наталья. А Рудин–Дон-Кихот должен спастись бегством от опасности, вытекающей из ущемленного понимания его Натальей. Она недопонимает, что он призван продолжать свое «рыцарское дело», подразумеваемое в ши-

---

ном Сервантеса. А. Я. Звигильский, Указ. соч. 240. Ср. о намерении Тургенева перевести роман на русский язык: И. С. Тургенев, Полное собрание сочинений и писем в 28 томах. Сочинения в 15 томах, 8, Москва–Ленинград 1963, 566.

роком смысле, в котором оно определяется в системе «рыцарских» интертекстов в романе. Это «дело» сводится к *свободной творческой деятельности* самобытной личности, поэтической натуры («гения»<sup>8</sup>), воплощенной в *слове*.

«Донкихотовский» интертекст в своей функции межтекстового узла, в котором многократно отменяется иронический подход к «рыцарским» поискам героя, со своей стороны гармонирует с двумя другими важными интертекстами. Один из них — «онегинский»<sup>9</sup>, в котором Рудин поставлен в параллель с Онегиным, вовремя, по самобытному выбору покидающим пространство предписанных правил ритуализованной жизни, в которой он, подобно Дон-Кихоту, занятому своим «рыцарским делом», участвовать больше никак не желает.<sup>10</sup> В рамках сплетения двух интертекстов в тургеневском романе еще ярче проявляется невалидность интерпретации, согласно которой у Рудина «от слова до дела еще далеко» (324/34–35). Все «рыцарские» интертексты — в состав которых, как видно, структурно и семантически входит и «онегинский» — переоценивают отношение рудинского *слова* к *делу*, порождая смысловое единство между ними. Именно через это семантическое перевоплощение соотношения *слова* и *дела* получает в указанной интертекстуальной системе<sup>11</sup> свое органическое место «гамлетовский» интертекст, который возникает прежде всего по линии поэтической эволюции значения *слова* в процессе развертывания семантического сюжета данного мотива.

Неоспорим тот факт, что тема *слова* в «Гамлете» самым наглядным образом вырисовывается в изображении *сумасшедшей речи* главного героя, постоянно комментируемой персонажами драмы с точки зрения (не)соответствия формы выражения и его содержания. Среди таких комментариев встречается то языковое выражение мотива *выбить что-либо из колеи* (см. *расшиататься*), которое в плане семантики непосред-

<sup>8</sup> В этом смысле стоит вспомнить первоначальное заглавие романа «Рудин», которое по сообщению П. В. Анненкова было «Гениальная натура». См. М. О. Габель в кн.: И. С. Тургенев, Указ. соч. 1963, 558.

<sup>9</sup> Следует принять во внимание и тот факт, что в сервантесовском претексте, по указанному переводу, в лирическом монологе Дон-Кихота акцентируется мотив *блаженства* — мотив, претерпевающий смысловую трансформацию в оригинальном пушкинском контексте цитаты, вовлеченной в интертекст *Рудин–Онегин*: «Блажен тот, кому небо посылает кусок хлеба, за который он никого не обязан благодарить, кроме самого неба!» (2:407; в интертексте *Рудин–Дон-Кихот* см. мотивный вариант: «счастлив»); ср. с цитатой в «Рудине» из *Евгения Онегина*: «Блажен, кто смолоду был молод...» (337/38).

<sup>10</sup> Более подробно об этом см. Каталин Кроо, Поэтическое развитие мотивов *слова* и *дела* в романе И. С. Тургенева «Рудин»: *Studia Slavica Hung.* 47 (2002) 327–350; см.: 338–350.

<sup>11</sup> Интертекстуальная система, оформленная в «Рудине», охватывает гораздо больший круг интертекстов, чем рассматривается в настоящей работе. Раскрытию более распространенного межтекстового материала в романе посвящена наша книга: Указ. соч. 2002.

ственно связывает *речь-маску* Гамлета с драматическим призыванием героя. Офелия в первой сцене третьего акта дает следующую характеристику сумасбродной речи Гамлета:

Подобно треснувшим колоколам, Как этот облик юности цветущей Растерзан бредом. (178) <sup>12</sup>	Like sweet bells jangled, <i>out of tune</i> and harsh; That <i>unmatch'd form and feature</i> of blown youth Blasted with ecstasy (961) <sup>13</sup> .
--	--

Изменение душевного и ментального состояния Гамлета, обозначаемое в английском тексте выражением «out of», и указывающее на результат акта *выбить из колеи*, оценивается Клавдием во второй сцене второго акта следующим образом:

Преображенье Гамлета: в нем точно И внутренний и внешний человек Не сходен с прежним. Что еще могло бы, Коли не смерть отца, его отторгнуть От разуменья самого себя [...] (156)	transformation [...] nor the exterior nor the inward man Resembles that it was. What it could be, More than his father's death, that thus hath <i>put him</i> So much <i>from</i> the understanding <i>of himself</i> (954).
--	--

Речь Гамлета как внешнее поведение соответствует полному «выворачиванию» из себя героя, которое по свидетельству поэтического развития мотивной системы является на самом деле следствием поступка Клавдия. Оно сводится к тому, что выражается и в самих словах короля, сообщающих о предположении Фортинбраса во второй сцене первого акта: «Пришло в упадок [...] королевство» (128, «thinking [...] Our state be *disjoint* and *out of frame*», 947). Сам Гамлет в конце первого акта определяет положение своей семьи и родины, и свое призвание «восстановить» старый порядок, общеизвестной формулировкой, интегрирующей вышепротитированные формы обозначения: «The time is *out of joint* [...] I was born to set it right!» (953; это и есть выражение, переведенное М. Лозинским как «Век расшатался», 151).

В драме более детально развернутый, а нами только проиллюстрированный мотивный ряд позволяет осознать, что сумасбродная речь-маска Гамлета содержит в себе существенное мотивировочное соотношение. То свойство речи, что она как колокол «*out of tune and harsh*», соответственно состоянию Гамлета, «*отторгнутого от* разуменья самого себя», воплощает в драме форму отражения результата преступного действия Клавдия, которое привело к «state be *disjoint* and *out of frame*». Итак, в речи героя заложен мотивировочный порядок, форма отражения представляет собой причинно-следственную связь в мотивации: в плане семантики гамлетовская речь по ее поэтическому мотивному признаку полностью повторяет последствие преступления Клавдия. В то же время, согласно мотивировочной системности, возникшей

<sup>12</sup> Русский вариант «Гамлета» Шекспира цитируется в переводе М. Лозинского: Уильям Шекспир, Трагедии, Москва 1989, 119–248 (курсив мой. — К. К.).

<sup>13</sup> Английский текст драмы цитируется по изданию: The Complete Works of William SHAKESPEARE Comprising His Plays and Poems, Hamlyn 1984, 945–980 (курсив мой. — К. К.).

в действии драмы, та же сумасшедшая речь оказывается стратегическим элементом в выполнении задачи-призвания Гамлета, в его стремлении «восстановить расшатавшийся век». Так проявляется семантическая двуликость гамлетовской речи: в одном своем аспекте она, в форме отражения — точнее: как поэтическая структура определенной формы репрезентации, — повторяет то, что принадлежит образу Клавдия (преступлению, тому старому, что требует преобразования); в другом своем семантическом аспекте, вытекающем из мотивировочной логики действия, она отражает (частично в ней воплощается) сам процесс преобразования. Двойное семантическое определение *слова* Гамлета, созданное в двух разных поэтических структурах: 1) в ряду мотивных вариантов «out of»; 2) в мотивировочной системности, заложенной в действии драмы приводит к четкой дифференциации двух типов поступка — старого преступления Клавдия, и нового дела Гамлета, в одно и то же время отражающего и преобразующего ненавистное ему преступление. При таком удвоении происходит тонкое семантическое разветвление соотношения *слова–дела*. Возникающие там смысловые нюансы позже распознаются нами в романе Тургенева «Рудин», в плане поэтического оформления *слова*, во многом восходящего к своему претексту «Гамлет». Речь идет не только о том, что в художественном мире как «Гамлета», так и «Рудина», в результате смысловых дифференциаций, на уровне семантического оформления снимается тематическая маркированность противопоставления *слова делу*. Из «Гамлета» Шекспира порожден интертекст в «Рудине» по принципу структурированности в драме отношения слова, — представляющего собой определенный тип повтора (см. сумасшедшую речь Гамлета, путем чистого отражения раскрывающую суть преступления короля), — к креативному слову (см. ту же речь Гамлета в ее функции трансформировать мир). Ведь нельзя забывать, что именно эта проблема выделяется в «донкихотовском» интертексте в «Рудине» (см. Дон-Кихота как исполнителя и сочинителя ролей, конструированных в разных «текстах»), с которым в межтекстовой системе романа «гамлетовский» интертекст вступает в тесную связь. Он семантически продолжает акцентировать изложенную там проблематику «оригинальности»<sup>14</sup>, проявляющейся в значительном осложнении смысловой связи «слова» с «делом».

В «Гамлете» Шекспира семантически-сюжетное развитие этой связи очень богато.<sup>15</sup> Чтобы хоть приблизительно выяснить ее, следует рассмотреть параллелизм семантизаций появления Призрака в первом акте и представления «Мышеловки» в третьем. Самый важный элемент параллелизма сводится к семантическому определению видения Призрака

<sup>14</sup> Выделенную художественную проблематизацию темы «оригинальности» см. в «Гамлете Щигровского уезда» Тургенева.

<sup>15</sup> Ср. с тем, что в самой статье Тургенева «Гамлет и Дон-Кихот» оттеняется оценка *дела* Гамлета. Как указывается в работе М. А. Турьяна: «Датский принц на поверку оказывается и не столь уже бездейственным». М. А. Турьян, Указ. соч. 193.

как сценического зрелища, открывающегося перед некоторыми зрителями. Бернардо, рассказывая Горацио о таинственной фигуре, которую они с Марцеллом двумя минувшими ночами имели случай видеть, несколько раз связывает мотивы *видения* и *речи/слова*. Во-первых, он предполагает, что Горацио, «если *призрак* явится опять, / Пусть взглянет сам и пусть *его окликнет*» (122, «if again the apparition come / He may approve our eyes and speak to it», 946); Горацио намерен выслушать то, что Бернардо рассказывает о загадочном явлении (см. «speak of this», там же). Рассказ таким образом не что иное, как история, требующая слушателей и слушания («story»), в которой рассказывается об увиденном:

и двинем вновь на штурм твоих ушей,  
Для нашего рассказа неприступных  
Все, что мы видели (123)

And let us once again assail your ears,  
That are so fortified against our story,  
What we two nights have seen (946).

Превращение увиденного в рассказываемую историю прекращается в момент, когда речь Бернардо прерывается третьим, замеченным уже и Горацио появлением Призрака («Тс-с, *замолчи! Смотри*, вот он опять!») (123, «Peace, break thee off; look where it comes again!», 946). Итак, Горацио встречается с превращенным в рассказ зрелищем, которое все-таки не может полностью завершиться в форме рассказанной истории — история требует опять восприятия в виде визуального переживания. Необходимость перевоплощения нового видения в повествование акцентируется вышеуказанным обозначением того, что слова Бернардо прерваны неестественным образом. С другой стороны, эта же надобность выражается все умножающимися мотивными вариантами *желания заставить Призрака заговорить*, которые в тексте драмы развивают специфический сюжет. Он несет смысл *потребности толкования* истории появления Призрака — истории, становящейся все длиннее и разветвленнее, но до конца никак не доведенной в форме нарративного рассказа. Из-за нового появления Призрака Бернардо не удастся досказать свою историю. Но и сам Призрак, по-видимому в конце концов согласный заговорить, должен отказаться от своего намерения из-за голоса «поющего петуха». *Немота* Призрака семантически определяется как *задержанность речи*, а в сюжете, развивающем мотив *заставить Призрака заговорить*, воплощаются разные этапы развертывания какой-то начатой, но многократно прерываемой *истории*, загадочность которой в плане событийно-сюжетной мотивной системы появляется как *немота* Призрака, не раскрывающего сути своей истории, и не дающего другим до конца интерпретировать ее. В драме подчеркивается стремление зрителей сцены, разыгранной Призраком, вызвать его самораскрытие. Многократное обозначение *отсутствия* и *прерванности* ожидаемого толкования истории, воплощенной в появлении Призрака, выдвигает на передний план изображение процессуальности интерпретации истории: начатый Бернардо и продолженный Марцеллом, а далее Призраком рассказ должен быть доведен до своего конца



Гамлетом, единственным персонажем, предназначенным выслушать слова Призрака (см. мнение Горацио: «клянусь, / Что дух, немой для нас, ему ответит», 127; «This spirit, dumb to us, will speak to him», 947). Интерес Гамлета, зрителя-слушателя Призрака и рассказанной этим последним истории ориентирован на форму представления: «Твой образ так загадочен, что я / К тебе взываю» (142, «Thou com'st in such a *questionable shape* / That I will speak to thee», 951; ср. со словами, толкающими Горацио обратиться к Призраку: «Question it, Horatio», 946).<sup>16</sup>

Подытоживая сказанное, можно установить, что выступление Призрака семантически равняется театральному спектаклю со зрителями и втянутым в этот спектакль актером, Гамлетом, долженствующим довести до конца собственную историю, начало которой представлено в загадочной форме спектакля. Загадочность формы состоит отчасти в том, что Призрак долгое время хранит свою немоту. *Немота* является мотивом, позволяющим определить конкретное место появления Призрака в изображении той истории Гамлета, которую он, в роли актера-исполнителя — и как позже выяснится: режиссера и автора — собственной истории, сам должен закончить. Имплицитное семантическое определение Призрака в качестве *немой сцены* отсылает данный спектакль к «Мышеловке», введенной также немой сценой, смысл которой связывается с *прологом*<sup>17</sup>. В этой мотивной системности подтверждается достоверность предположения Горацио, что Призрак по своей функции представляет собой какой-то пролог: «prologue to the omen coming on» (946). По вышеобнаруженной семантической конкретизации, проведенной в драме, значительным оказывается не только слово «omen», рифмующее с последующими мотивными вариантами «foreknowing» (947; см. в русском тексте: «предвестья», «возвещающие о грядущем», «предвиденье», 126). Более весомую смысловую нагрузку несет «пролог» в своем значении *введения* в качестве структурной части представленной театральной пьесы. Согласно этому смысловому определению, появление Призрака имеет функцию пролога в той пьесе, которая на следующем этапе своего развертывания, в представлении «Мышеловки», тоже пользуется определенным прологом, в английском тексте названным «dumb show» (962; т. е. представление так же немое,

<sup>16</sup> См. очень продуктивные размышления исследовательницы о выражении «questionable shape» в книге: Catherine BELSEY, Shakespeare and the Loss of Eden. The Construction of Family Values in Early Modern Culture. New Brunswick, New Jersey 1999, 160: «What is a „questionable shape”? A shape, perhaps, which prompts a question, a signifier whose significance is unknown? Does the term „shape” imply the possibility of alternatives, of other shapes? Has a shape no shape of its own, no proper shape? Or might this figure change its shape at will, on the basis that there is behind the appearance a substantial, if immaterial, identity, whether angel or demon?».

<sup>17</sup> См. возвращение слова «пролог» во второй сцене пятого акта, где Гамлет рассказывает Горацио о своем поступке в ответ на поведение Гильденстерна и Розенкранца: «Ere I could make a *prologue* to my brains, / They had begun the play» (977); ср. «Гамлет: [...] Мой ум не сочинил еще *пролога*, / Как приступил к *игре*» (235).

как призрак был немым — ‘dumb’). Интерпретация пантомимы также задержана и отложена у Офелии (см. «Что это значит [...] Может быть, эта сцена показывает содержание пьесы? [...] Он нам скажет, что значило то, что они сейчас показывали?», 183–184, — на эти вопросы, однако, Офелия никак не получает удовлетворяющего ее ответа), как и истинное толкование Призрака у Гамлета, который сначала должен встретиться с бессловесным призраком, а потом вынужден отказаться от скорого действия.

Из параллельности семантической характеристики появления Призрака и представления «Мышеловки» вытекает осознание воспринимателем драмы того, что они в одинаковой мере представляют собой театральные спектакли, в разных фазах развертывания обозначая «историю», «рассказываемую» Гамлетом, — актером-режиссером-автором своей «пьесы», — в «Гамлете» Шекспира, конструирующего указанную форму самораскрытия и самоопределения своего главного героя. В этой иерархической системе, в рамках которой пьеса Шекспира представляет «пьесу» Гамлета (весь сюжетный путь героя) в форме выделения в ней разных микропьес, многократно разрабатываются формы отражения. Они и очерчивают тот поэтический слой «Гамлета», который интегрируется в «донкихотовский» интертекст в романе Тургенева «Рудин». В драме Шекспира главный герой изображен таким же образом сочинителем фиктивного текста, в котором он — реальным актером в условном поэтическом мире — участвует, как в «Дон-Кихоте» Сервантеса. Это участие Гамлета, Дон-Кихота и Рудина (последнего см. как героя рыцаря-трубадура и *fin’amant*) в текстах, сочиненных ими самими и представляющих такие формы — полного или частичного — отражения других литературных текстов, которые возникают в акте креативного, «свободного» перетворения, явно роднит названных персонажей в интертекстуальной системе романа Тургенева «Рудин». «Дело» этих героев, между прочим, сводится к тому, чтобы вплоть до метатекстуального уровня поэтических структур в одно и то же время сблизить друг с другом и дифференцировать формы повторения-отражения и их свободного поэтического перевоплощения.

Поэтика образа Гамлета так же утонченно выдвигает проблематику соотношения *имитирования-отражения* и *творения*, как и роман Сервантеса. Сочиняя свою «пьесу», Гамлет проходит путь усвоения творческого подхода к миру и к самому себе. Два театральные спектакля (представления Призрака и «Мышеловки») по ходу исполнения Гамлетом предназначенной ему роли в «пьесе», которую он сам сочиняет, вырисовывают два выделенных момента трансформации героя — той трансформации, которая поэтически реализуется как раз через тематизацию форм *отражений*. Ведь Призрак в начале драмы характеризуется через атрибут его подобия умершему королю: «Марцелл: Похож на короля? Горацио: Как ты сам на себя» (124, «*Mar. Is it not like the king? Hor. As thou art to thyself*», 946; cp. «*Ber. Looks it not like the king?*

[...] *Hor. Most like*», там же). Образ Призрака подчеркнуто воплощает семантический мотив *тождества с самим собой* по отношению к умершему королю: «Я помню короля / Так схожи две руки» (134, «*The apparition comes: I knew your father; / These hands are not more like*», 949). Тем важнее, что Гамлет дает иное определение возможности видения своего отца:

Гамлет: Отец!.. Мне кажется, его я вижу.	My father, — me thinks I see my father [...]
Горацио: Где, принц?	
Гамлет: В очах моей души,	In my mind's eye [...]
Горацио. [...] Он человек был, человек во всем;	He was a man, take him for all in all,
<i>Ему подобных мне уже не встретить</i> (133)	I shall not look upon his like again (949).

В связности процитированных семантических характеристик образа Призрака обнаруживается важное смысловое оттенение: в Призраке воплощается то сходство с умершим королем, которого реально не существует после его смерти (см. «Ему подобных мне уже не встретить»), только в желаниях Гамлета. Однако идеал короля, которого Гамлет придерживается в своей оценке отца, не существовал и при жизни старшего Гамлета<sup>18</sup>. С точки зрения конструирования драматического начала сюжета Гамлета, т. е. завязки гамлетовской «пьесы», художественный замысел состоит не только в том, что в Призраке объективируется тайное душевное желание Гамлета встретить своего любимого отца. Связность семантических определений Призрака сводится к выявлению драматического предназначения Гамлета восполнить пробел в *бытии тождественности* со старым королем. Гамлет, согласно завязке, развитой в его «пьесе», наделен драматическим заданием *создать реальный образ* наподобие умершего отца через самого себя (собственное душевное желание). В нарушении немоты Призрака уловима изначальная фаза претворения в действительность самим Гамлетом образа, тождественного по сходству старому королю. Герой следует за Призраком по той причине, что этот последний такой натуры, как его душа:

А что он сделает моей душе,	And for my soul, what can it do to that,
Когда она бессмертна, как он? (143)	Being a thing immortal as itself? (951).

«Пьеса» Гамлета направлена на выяснение загадочности формы создаваемого им образа отца (см. сказанное уже о мотиве «questionable

<sup>18</sup> Мы вполне согласны с мнением, указывающим на различие Призрака и умершего короля, с одной стороны, и реального и в душе представленного Гамлетом образов живого старшего Гамлета, с другой: "There is a vital difference between the image Hamlet has of his father and that shown on stage and described in the text". R. A. FOAKES, *Hamlet versus Lear*. Cambridge 1993, 153. Cp. «the old Hamlet his son imagines and we hear about is not the same as the figure embodied in the Ghost, who confounds these simplicities by combining an heroic stance which assumes revenge as normal and necessary with a Christian morality» (154); «The speaking Ghost brings to life an old Hamlet who is very much a part of Hamlet's present world, unlike the ideal of his father as warrior-hero Hamlet has elsewhere in the play» (169).

shape» Призрака), о чем, кроме явной тематизации, свидетельствует и обращение Гамлета к Призраку *условными* наименованиями: «Твой образ так загадочен, что я / К тебе *взываю*: Гамлет, повелитель, / Отец, державный Датчанин, ответь мне!» (142). Условность названий, указывающая на реальное несовпадение Призрака с обращениями, адресованными ему Гамлетом, тематически акцентирована в английском тексте: «I'll call thee Hamlet, / King, father, royal Dane» (951). Итак не упускается из виду, что несмотря на схожесть Призрака с умершим королем («Так схожи две руки»), видение, отражающее образ старшего Гамлета *неотождествимо с тем, что в нем отражается*. То, чего Гамлет жаждет встретить (образ отца), ему предстоит создать. Процесс создания происходит в форме снятия загадочности образа немого Призрака: сначала нарушением его немоты, потом представлением «Мышеловки», сцеплением ее немой и «звучной» частей. К процессу «претворения в действительность» истинного образа умершего короля в творческом акте Гамлета, относится отказ героя новому королю в его просьбе. Клавдий хочет настроить Гамлета отражать его собственный образ: «Будь здесь, как мы» (131, «Be as ourself in Denmark», 948). Не удовлетворяя побуждения Клавдия, Гамлет вместо этого показывает «в зеркале» (195) то «сокровеннейшее», что в душе Королевы отражает «расшатывание века» (см. «I set you up a glass / Where you may see the inmost part of you», 966). Герой создает иные возможности отражения, чем те, чего Клавдий требует от него — речь идет не о чем ином, как о выборе *действия отражения* в форме *дела-слова* в рамках театрального спектакля, в котором Гамлет, говорящий и действующий актер держит «как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси — ее же облик, а всякому веку и сословию — его подобие и отпечаток» (180, ср. «to hold [...] the mirror up to nature; to show [...] the very age and body of the time his form and pressure», 961).

Ход оформления и представления Гамлетом разных форм отражений раскрывает трансформацию самого героя, заметную в изменении его толкования умершего короля. Это изменение показывается в несовпадении двух форм отражения образа старшего Гамлета — Призрака и «Мышеловки»<sup>19</sup>. Король, в представленной сцене «Мышеловки», оче-

<sup>19</sup> В несовпадении проявляется то поэтическое развитие системы расхождений в драме, которое с разных точек зрения освещает Л. С. Выготский, интерпретируя процесс по ходу которого «все время действие уклоняется от [...] намеченных фабулой путей». В результате этого постоянного «уклонения» открывается в драме возможность для создания таких форм удвоения, которые по их функции представляют собой разные формы отражений: в сюжете отражается нереализованная фабула, в фиктивной сцене убийства короля в саду — реальное злодейство и т. д., до момента, когда в конце драмы противоположные пути «вдруг сходятся в одной общей точке, в раздвоенной сцене убийства короля». Л. С. Выготский, Психология искусства. Москва 1987, 179–180. Именно поэтический феномен раздвоения в изображении сцены убийств (ср. аргумент исследователя: «Гамлет, совершенно непонятно для чего, дважды убивает короля», 177), который Выготский толкует как средство заканчивания двух различных линий

видно занимает другую по сравнению с Призраком позицию в отношении к королеве. Призрак, хотя и предостерегает Гамлета от необдуманного гневного порыва ума или души против матери, считает Гертруду виновной (см. 147, 952), если не в убийстве, то в том, что она подарила свою любовь Клавдию. Актер-король, напротив, совсем по-другому относится к своей жене, которая истинно боится за мужа, и добровольно клянется ему в вечной любви и верности. Король видимо отклоняет обещание такого рода, и даже заранее оправдывает будущую неверность жены, предположительно вытекающую из несогласованности человеческой судьбы (*fate*) и воли (*will*): «Ты новый брак отвергла наперед, / Но я умру — и эта мысль умрет» (188, 963). Из этого явствует, что выбирая все новые и новые формы отражения образа

---

действия (фабулы и сюжета), свидетельствует о том, что эта развязка органически встраивается в ряд, составленный из разных форм удвоений/отражений (см. Призрак → Мышеловка → Сцена убийств). Тем самым обнаруживается в тексте определенная *семантическая мотивация*, в которой раскрывается неправильность исходящего от Л. Н. Толстого, и указанного и Выготским мнения, согласно которому «невозможно придумать какого-либо правдоподобного объяснения [...] речам и поступкам» Гамлета (169–170). На наш взгляд семантическая мотивация выдает себя в процессе сложение ряда различных форм раздвоений/отражений по ходу развития действия, из которого в настоящей статье интерпретируются вышеуказанные три главных элемента.

Следует заметить, что Выготский в своей ранней работе «Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира» сам характеризует драму как состоящую «из отражений»; ср. целое определение в «религиозно»-смысловом — совсем отличающемся от обоснованного в нашей работе — интерпретационном контексте исследования: «Она вся — из отзвуков, из отблесков, из отражений, из рассказов, монологов, воспоминаний, видений, теней, представлений, игры, песен — без действия, — и этому соответствует ее внешность — проза и стихи, — белые и рифмованные, и отрывки, и сцены, и песни, и монологи — чередуются, точно обломки, осколки чего-то. Поистине, это *трагедия проекций*» (указ. соч. 265). Хотя идейный фон интерпретации Выготского не совпадает с нашим, тем не менее нельзя не обращать нам внимание на тот факт, что исследователь уже в этой своей ранней интерпретации выясняет, — хотя еще в другом смысле, чем в более позднем разборе текста, — двойственность драмы. Она вытекает из того, что «действие раздваивается», чему и будут соответствовать два конца пьесы, точнее: частичное отсутствие настоящего ее окончания. Смысл драмы, протекающей по ходу развития действия «в молчании», «мог бы рассказать уже умерший Гамлет, ибо в его душе совершилось все это», однако, «этот второй смысл не рассказан, не дан в пьесе, унесен в могилу» (указ. соч. 263). Первая ветвь действия (внешняя, реальная драма, «в словах»), «внешняя повесть трагедии» должна быть рассказана Горацио (см. там же). Ведь несмотря на то, что по мнению Выготского, в драме рассказывают «почти все» (см. 266), все же выделяется один герой особняком — Горацио, который «стоит вне трагедии, не действователь, а ее созерцатель и рассказчик [...] Он символизирует зрителя, смотрящего в молчании всю трагедию, ее рассказ, ее видимый смысл» (283). Особенно акцентируется эта особая функция персонажа в конце пятого акта, который сам представляет собой структуру раздвоения, так как в нем изображен «*один акт в двух сценах*», одинаковых «почти по действующим лицам и по пантомиме их: первая на кладбище — все за гробом Офелии, смотрят борьбу Гамлета и Лаэрта в *ее могиле*, вторая — катастрофа во дворце. Здесь точно в двух проекциях одно и то же» (285, курсивы принадлежат Выготскому).

отца (см. немой Призрак → говорящий Призрак → немая сцена в «Мышеловке» → говорящая сцена в том же спектакле и т. д.<sup>20</sup>), Гамлет, с виду постоянно откладывающий свое дело, на самом деле упорно занят его выполнением, по ходу чего он преобразовывает свое восприятие отца, т. е. переструктурирует и сам образ, требующий отражения: Призрак, толкающий его отомстить Клавдию, перевоплощается в короля-мужа, прощающего вину своей жене. В процессе «отсрочивания» своего «дела», «медлительности» Гамлет на самом деле доходит до нового толкования отца, и тем самым превращается в персонаж, созревающий до роли истинного короля, который способен ввести новый порядок в старые традиции (в результате своего «сражения» с Лаэртом Гамлет переформирует своего противника в настоящего друга, поручает Фортинбрасу, врагу родины, новое королевство, т. е. принимает его в новой роли соотечественника и т. д.) Он будет достойным уважаемого, перерожденного им отца, когда сам преображаясь под новым пониманием старого короля, и трансформируя этим и его образ, он вырастает в истинное отражение своего нового понимания. Тогда, в момент развязки изначальной интриги, заложенной в «пьесе» Гамлета, герой сможет закончить сочинение этой «пьесы», и исполнение предоставленной в ней ему роли<sup>21</sup>. Доведший до конца свое «слово», он полностью заканчивает и свое «дело»<sup>22</sup>, творчески переструктурируя старые формы отражений.

Он оказывается героем, вовсе не далеким от того Дон-Кихота, который в соответствующем интертексте в «Рудине» радостно освобождается от навязанных ему ложных форм отражений.

<sup>20</sup> При сцене развязки в конце пятого действия подчеркивается, что ее смотрит публика как спектакль: «Вам, трепетным и бледным, / Безмолвно созерцающим игру» (245); «You that look pale and tremble at this chance, / That art but mutes or audience to this act» (980).

<sup>21</sup> См. определение Гамлетом вышеупомянутой сцены убийств в конце драмы как «act». Это слово в тексте содержит два значения: 1) действие в пьесе; 2) действие в смысле *дела, поступка, совершения*. Ср. указанный второй смысловой оттенок с формулировкой, данной в словах первого могильщика в начале пятого действия: «всякое действие имеет три статьи: действие, поступок и совершение» (225). Ср. «an act hath three branches; it is to act, to do, and to perform» (974).

<sup>22</sup> Ср. с критической заметкой: «Thus [...] the source of his notorious “delay” — becomes the measure of the distance between the Prince and his fellow revengers, emerging as the prime index not of the diseased will of the protagonist, but of his human greatness» (*Leah SCRAGG*, *Discovering Shakespeare's Meaning. An introduction to the study of Shakespeare's dramatic structures*, London and New York 1988, 136).