

## **ПРОБЛЕМА ЖИЗНИ И СМЕРТИ В ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ»**

Проблема самоубийства актуальна для всего творчества У. Шекспира. Под пером мастера она получила свое развитие, начиная с поэмы «Лукреция» (1594г) и заканчивая романтическими пьесами последнего периода. Изменения, которые претерпела трактовка проблемы самоубийства за эти годы, естественно, зависят от эволюции мировоззрения самого драматурга. Главная тенденция – это переход от одобрения самоубийства протагонистов более ранних произведений к сомнению о целесообразности добровольной смерти и отказу от нее в поздних произведениях. Помимо этого в эволюции проблемы самоубийства у Шекспира мы выделяем следующее:

1. В группе произведений на римские сюжеты Шекспир переходит от изображения римской «правильной смерти» («Лукреция») к смещению («Юлий Цезарь»), а затем и конфликту античного и христианского начал («Антоний и Клеопатра»), от восхищения самоубийством («Лукреция», «Юлий Цезарь») к неприятию его («Тимон Афинский»).

2. Внутри группы трагедий христианского мировоззрения наблюдается движение от размышления о самоубийстве («Гамлет») к отказу от него («Король Лир»).

3. Трагедии христианского мировоззрения постепенно вытесняют римские трагедии количественно и идейно.

4. Христианские мотивы усиливаются в творчестве Шекспира, начиная с «Гамлета».

5. Эволюционируют мотивы самоубийств героев (от чести и поражения к позору, стыду, отчаянию) и способы (от холодного оружия к петле, веревке, утоплению, яду).

6. Уменьшается составляющая решительных действий и увеличивается доля рассуждений и сомнений по поводу самоубийства.

7. С визуального, действенного уровня проблема самоубийства смещается на словесный и метафорический уровень.

При анализе произведений, в которых проблема самоубийства получает новое звучание, чаще всего всплывает название трагедии «Гамлет». Саму эту трагедию, несмотря на то, что протагонист умирает не от своей руки, часто ассоциируют с самоубийством. Многие шекспироведы отмечают, что оно является одной из главных тем трагедии «Гамлет». Так исследователь суицида в «Гамлете» Бертон Поллин видит «неотъемлемой и главенствующей темой пьесы <...> попытки Гамлета пресечь свою собственную жизнь». [1; 240] Более того, в критике получило широкое развитие и стремление Гамлета к смерти вообще, и идея суицидальных наклонностей как действующей силы всех его поступков (Caldecott, Hartley Coleridge, Ludwig Tieck, John Middleton Murry, Ernest Jones, Karl Polanyi, Robert Speight, James Holly Hanford, John Hankins, M. B. Allen). Тема самоубийства вызвана временем написания пьесы – рубеж 16-17 веков явился переломным моментом для сознания современников Шекспира. Перемены, тем более, от оптимистичных представлений о божественности и уникальности человеческого индивида к осознанию собственного бессилия и порочности, не могли не вызвать мысли о бессмысленности существования. Гамлет – это представитель «времени, вышедшего из суставов», воплощение трагедии кризиса Ренессанса в трагической же форме. Творчество писателя неотделимо от его жизни и эпохи: в силу объективных причин Гамлет становится первым героем, который размышляет о жизни и смерти, о возможных последствиях самоубийства и своем пути.

Мы знакомимся с Гамлетом в момент его знакомства со смертью. Кончина близкого и дорогого человека заставляет нас осознать неизбежность нашей собственной смерти. Это не значит, что образованный

молодой человек не был о ней предупреждён; это значит, что смерть никогда не была для него пережитой реальностью. Открытие смерти вообще и возможности своей смерти в частности было для Гамлета болезненным и судьбоносным.

Вторым шоком для принца становится поспешный брак матери с дядей. Королева легкомысленна, неверна и лицемерна. Дядя Клавдий виновен в предательстве, братоубийстве, адюльтере, инцесте. Обвинения привидения находят отклик в душе сына, страстно привязанного к отцу и жестоко разочаровавшегося в матери. Дания, да и весь мир, становятся тюрьмой. Его прежние представления о жизни идут вразрез с окружающей действительностью, и с самого первого появления героя на сцене можно вести речь о нарушении целостности его «Я», о разрыве с самим собой. Гамлет становится скептиком, он чувствует себя неспособным утверждать или утверждаться; его сомнение распространяется на само существование. Придя к сложному этапу личностного развития и межличностных отношений, он задает себе множество вопросов, на которые не знает ответа. Зачарованный, ужаснувшийся, испытывающий отвращение, Гамлет теперь видит жизнь только как долгий процесс разложения, физического и морального, которое ведёт к смерти. Это осознание – или кризис сознания – ставит Гамлета на грань самоубийства. С философской точки зрения, как утверждает Э.Ю. Соловьев, «сомнение Гамлета сконцентрировано на фундаментальной экзистенциальной проблеме: стоит ли жизнь того, чтобы быть прожитой. Сама постановка вопроса быть или не быть является сомнением онтологического характера, выражающим исходное нежелание жить в ситуации мертвящей космической бессмыслицы». [цит по: 2; 86].

Одержимость смертью составляет постоянную тему трагедии. Несмотря на болезненное ощущение разложения тела, лейтмотивом проходящее через всю пьесу, <sup>1</sup> смерть привлекает Гамлета с самого начала.

---

<sup>1</sup> Чеснокова объясняет страх Гамлета перед тем, что будет после смерти ужасом «перед реальностью разрушения» [Чеснокова, 58]. Дух отца «ужасает отдельностью своего существования от тела не меньше, чем череп Йорика или прах Александра – своей отдельностью от того, что составляло душу

Когда Горацио пытается помешать ему следовать за призраком, Гамлет восклицает: «Мне жизнь моя дешевле, чем булавка» [3;1,4], и подтверждает в разговоре с Полонием: «Нет ничего, сударь мой, с чем бы я охотнее расстался; разве что с моею жизнью, разве что с моею жизнью, разве что с моею жизнью». [3;II,2] Тема самоубийства фигурирует в мнимо безумных речах принца. Что серьезнее, он сожалеет о своём рождении: «лучше бы моя мать не родила меня на свет». [3;III,1] Это отвращение к жизни выражается в первую очередь в двух больших монологах, которые мы сейчас рассмотрим.

Монолог, произносимый Гамлетом во второй сцене первого акта, поражает нас чувством одиночества, печалью и изолированностью. Первые его строки выражают стремление к смерти: «О, если б этот плотный сгусток мяса // Растаял, сгинул, изошел росой! // Иль если бы предвечный не уставил // Запрет самоубийству! Боже! Боже!» [3; I, 2] У монолога нет плана; мы следуем за чувствами героя, выражаемыми непринуждённо. Монолог проявляет состояние души; стиль, ритм, образы, восклицания, рубленный синтаксис в течение всего монолога выдают глубокие чувства, владеющие персонажем. После жалобного «О!», следует пожелание героя освободиться от тела или простым распадом, или самоубийством. Желание смерти проистекает от чувства запятнаности и необходимости очищения. Мир (докучный, тусклый и ненужный) внушает ему отвращение. Его мать согрешила плотью, вот почему он не может терпеть свою. Все разочаровывает Гамлета – лишь смерть сохраняет для него некоторое очарование.

Но нам кажется, что у Гамлета нет четко сформированной идеи: его желание умереть остаётся зыбким и умозрительным. Кроме того, оно неисполнимо: его плоть так же не может растаять, как Бог не может дать Гамлету позволение убить себя. Больше, чем желанием умереть, герой

---

бытия Человека при жизни.» [там же] – ср. представления гуманистов о том, что душа и тело будут нераздельно пировать (глава 1)

одержим желанием забыть, убежать от невыносимой ситуации («Не думать бы об этом!» и «Мне ль вспоминать?») Гамлет хотел бы быть избавленным от тела, но не рассматривает конкретных путей реализации этого желания. По отношению к самоубийству монолог оживлён центробежным движением: Гамлет задерживается на причинах своего отчаяния, пока размышление не оборачивается тупиком. В этом монологе впервые в драматургии Шекспира появляется мысль о самоубийстве как о нарушении христианских канонов, религиозном преступлении.

Так Шекспир подводит нас к монологу «Быть или не быть?», содержание которого уже не является для читателя (зрителя) неожиданным, но его и нельзя понимать как продолжение или переиздание первого: много чего случилось с тех пор. Гамлет встретил призрака, узнал ужасную правду, на него взвалили тяжёлое бремя; он решил надеть маску сумасшествия. Изоляция его усиливается, противоборство с Клавдием обостряется. Каждый из противников пытается разоблачить другого; пока Гамлет готовит театральное представление, король и Полоний хотят знать, действительно ли Гамлет безумен и в чем причина его странного поведения. Лучше всего на вопрос о состоянии ума героя отвечает он сам.

Сама постановка вопроса для Гамлета связана в первую очередь с достоинством и честью («что благородней духом?»). Этот факт, а также глобальность выбора «быть или не быть» сразу выносят нас за пределы конкретной ситуации в область вечного. Критики всегда много спорили о значении самого глагола «быть» в гамлетовском монологе. Отметим, что в русских переводах А.Соколовского и П.Калошина (подстрочный перевод) первая строка переводится «Жить или не жить – вот в чем вопрос». У А.Месковского – «Жизнь или смерть, вот дело в чем», так же у Д.Аверкиева – «Жизнь или смерть – таков вопрос». [4] Все четыре переводчика интерпретируют вопрос Гамлета как выбор между жизнью и смертью. Невыносимая тяжесть жизни противопоставляется

определенной привлекательности смерти, т.е. добровольного ухода из жизни. «Кто снес бы плети и глумленье века <...> Когда б он сам мог дать себе расчет?» Идея самоубийства расцветает и принимает конкретный вид – вид кинжала.

Любому мыслящему человеку рано или поздно приходит в голову мысль о неизбежности смерти и поневоле он задаст себе вековой гамлетовский вопрос — а что же там, откуда еще никто не возвращался? «Гамлетовский вопрос – это не повседневность, он встает лишь на поворотных этапах жизни, когда от его решения зависит, если не жизнь и смерть в буквальном смысле, то, во всяком случае, судьба человека», – пишет Л.Н. Коган. [5;33] Итак, либо борьба – бытие, либо физическая или нравственная гибель – небытие. Для Гамлета этот выбор дихотомичен, третьего пути – примирения с морем бед – он не приемлет.<sup>2</sup> Для него «быть» значит бороться, действовать. Однако и активные действия могут привести героя к смерти так же, как и добровольный уход из жизни. Клавдий не оставит в живых человека, бросившего обвинение ему в лицо. Смерть – реальность для Гамлета, какой бы выбор он не сделал. Но в том-то и дело, что Гамлет не уверен, кончатся ли со смертью душевные муки человека. Мертвая плоть не может страдать. Но душа бессмертна. Что уготовано ей «в смертном сне»? Неизвестность «чего-то после смерти», «края, откуда нет возврата» страшит человека и заставляет «терпеть невзгоды жизни», она же удерживает от самоубийства. «Неспособностью принца переступить через христианский принцип высшей справедливости», «глубоким религиозным чувством» объясняют отказ Гамлета от самоубийства Блэкмор, Питер Милворд, Б. Поллин, Бредли, Годдар, и др. [1; 247-248]

---

<sup>2</sup> «Да или нет! Смерть или жизнь! Гамлет не нашел между этими несовместимыми крайностями никакого третьего решения, которое бы соединило преимущества существования и спокойствие несуществования и позволило бы избежать несчастий жизни и ужасов небытия». [6;250]

Сам Гамлет наряду со страхом винит в своей нерешительности совесть.<sup>3</sup> Совесть не позволяет ему сложить руки, убить невинного (и даже виновного), убить себя, не выполнить обещание мести, т.е. он не может ни действовать, ни убежать, ни смириться. Глубинная причина этого – несовместимость требований общества и требований к себе. Старые понятия чести и достоинства, инкорпорирующие в себя месть и действие, перестали совпадать с новым пониманием чести, подразумевающим ответственность в своей правоте как перед лицом бога, так и перед обществом.

Гамлет не дает прямого ответа на поставленный в монологе вопрос. Это, наверное, и невозможно. По дальнейшим действиям героя мы видим, что мысль о самоубийстве его больше не посещает, но смерть неотвратимо следует за ним. В связи с этим некоторые критики (напр., Бредли) ведут речь о косвенном, другими словами, медленном самоубийстве Гамлета. Они имеют в виду моральное самоубийство: Гамлет понемногу теряет свою целостность. Месть и масса смертей, вызванных его действиями, и правда делает его менее достойным уважения человеком, чем мудрый студент Виттенберга. Можно заметить, что герой ведёт себя таким образом, что рискует больше, чем защищает себя: театральное представление подтверждает разоблачения призрака, но раскрывает Гамлета, не убеждая двор, что Клавдий совершил преступление; щадя короля в молитве, он упускает уникальную возможность; открыто угрожая дяде и говоря о своём честолюбии Гильденстерну и Розенкранцу, он вооружает противника; неосторожно убивая Полония, он приговаривает себя к смерти. Но мы не говорим о косвенном самоубийстве, даже если Гамлет несколько раз кажется причиной своей гибели. На самом деле он не знает, куда идёт, и теряется на полных опасностей тропинках.

---

<sup>3</sup> На наш взгляд, любой перевод оригинального conscience (совесть или размышления) не противоречат выводам.

Отношения Гамлета со смертью и место самоубийства в трагедии подробно раскрываются в 4 и 5 актах: гибели Офелии и сцене на кладбище. Смерть Офелии не только поднимает важную моральную проблему, но и связана с центральной темой – предсказывает скорую смерть других героев и помогает понять ее. Судьба возлюбленной оттеняет судьбу принца: Офелия действительно погружается в безумие, в то время как Гамлет его симулирует, чтобы скрыть свои настоящие страдания; Офелия находит свою смерть, в то время как Гамлет думает о самоубийстве, ей выпали не меньшие испытания, чем Гамлету. Но если хрупкая душа девушки не выдерживает страданий, то Гамлет выходит на другой уровень понимания смерти.

На кладбище он снова сталкивается со смертью, но теперь герой вооружен опытом. Выводы разговора с могильщиками просты: после смерти нет ничего, кроме тлена и разложения. Однако для Гамлета сентенции могильщиков – не истина в последней инстанции. Душа все же есть: священник не решается пропеть реквием над самоубийцей. Что же ответит на вопрос о «неизвестном крае» после смерти: тело или душа? Возможно, ни то, ни другое, а жить после смерти – значит жить в памяти людской. Ведь в сцене на кладбище присутствуют не только могильщики и священник, но и Йорик. Пусть он мертв, но в душе Гамлета он находит живой отклик. Человек существует столько, сколько помнят о нем другие.

Когда Гамлет приходит к этому мнению, у него пропадает страх, возникавший при мысли о смерти. Из Англии он возвращается совсем другим, возможно, потому, что понял, кем он хочет остаться в памяти людской. Он утверждает свое имя и свой титул: «Я, Гамлет Датчанин». [V,1] В финальной сцене, смертельно раненый, он проявляет беспокойство о славе, которая принадлежит только великим мира сего.



На самом деле Гамлет знает, что его дни сочтены, и не противится приближению смерти: он наконец принял смерть отца и принимает свою.<sup>4</sup> Можно быть готовым к смерти, не устремляясь ей навстречу. «В конце пьесы, - пишет Клиффорд Лич, - принц чувствует себя готовым «рано уйти». Говоря технически, это не самоубийство, но использование ситуации для приближения желанного конца». [7; 189] Гамлет ждёт своего часа, и, когда он наступает, он знает, что «тишина», которой он насладится, не будет испорчена кошмарами; вот почему он без страха принимает этот покой. Мало того, он бросает вызов предсказанью – «We defy augury» отвечает он Горацио в ответ на предложение отменить поединок, т.е. Гамлет осознанно идет навстречу своей Судьбе. Согласимся с Милвордом, который считает, что «основное значение пьесы – приготовление к смерти». [8; 3] Лишь в пятом акте Гамлет приходит к ответу на основной вопрос всей пьесы: «Отнюдь; нас не страшат предвестия, и в гибели воробья есть особый промысел. Если теперь, так, значит, не потом; если не потом, так, значит, теперь; если не теперь, то все равно когда-нибудь; **готовность - это все**. Раз то, с чем мы расстаемся, принадлежит не нам, так не все ли равно - расстаться рано? Пусть будет».[V,2] Эта сентенция – *Readiness is all* – равноценна и для христианского, и для античного мышления. В ней объединяются и христианское смирение, и благородство стоицизма, и сократическая мудрость.

Теперь момент пришел, и в финале трагедия разрешается единственно возможным – негативным – способом. В последней сцене тема самоубийства получает законченность и прочтение на метафорическом уровне. Только знакомство с последней сценой открывает нам глаза на ряд фраз и событий пьесы. В числе таких В. Пимонов называет мифических исторических самоубийц, «которых постоянно упоминают герои: актер рассказывает Гамлету рассказ Энея Дидоне, что

---

<sup>4</sup> Гарри Левин видит символ этой смерти, наполовину искомой, в прыжке, который совершает Гамлет, чтобы присоединиться к Лаэрту на дне могилы Офелии. [Levin]

можно представить как двойное повторение субъектно-объектной структуры «рассказчик – самоубийца» на уровне действенном и на уровне вербальном (метафорическом). При этом в смысловом отношении эта структура параллельна линии Гамлет – Офелия. Один из мотивов самоубийства Офелии, что явствует из ее песен, связан с тем, что ее покинул любимый – Гамлет. Мотив самоубийства Дидоны связан с тем, что Эней, в которого она была влюблена, покинул ее».5 [9; 49]

Последняя сцена значительно увеличивает и число самоубийц, правда, опять метафорически. Имплицитно самоубийц пятеро. Это Гертруда, Лаэрт, Клавдий, Горацио и Гамлет. Гертруда совершает непреднамеренное, но самоубийство, выпивая яд, приготовленный для Гамлета.6 Лаэрт сам себе готовит оружие смерти. «Кароль Клаўдзіў не становіцца раптоўнай ахвярай прынца – ен відавочна свядома шукае і знаходзіць прынца, – пишет Г.Я. Адамович. – Кароль Клаўдзіў свядома абірае сваю смерць». [10; 257] Горацио, движимый кодексом чести и верности, хочет уйти вслед за своим королем. Стоицизм посылает ему одновременно знак и способ – кубок отравленного вина. Однако Гамлет предотвращает самоубийство друга. Его мотив – не религиозные убеждения, а необходимость «мою поведать повесть» - слава, имя, память. В. Пимонов интерпретирует эту сцену и как метафорическое самоубийство Гамлета: «Гамлет отвечает на порыв Горацио: «Если ты мужчина, Дай кубок мне; оставь; дай, я хочу». [V,2] В оригинале «I'll have't». Эти слова означают «Я выпью». Гамлет говорит об отравленном вине, а не о том, что ему нужен кубок. Не отнимает же Гамлет кубок у Горацио только ради того, чтобы просто умереть с кубком в руках. Гамлет не дает Горацио умереть, и сам допивает оставшееся в кубке отравленное вино. Иначе говоря, смерть Гамлета в метафорическом смысле можно трактовать

---

5 Этот прием Шекспир не единожды использует в своих пьесах. Например, самоубийство Отелло оттеняет и связывает с темами Дездемоны и Эмилии самоубийство Варвары из песни про ивы.

6 За ней, кстати, тоже стоит самоубийца античности – Гекуба. Пимонов указывает на то, что Гекуба и Гертруда в образно-метафорическом плане объединены темой смерти и яда. [Пимонов 139] Но не будем забывать об их собственной смерти: Гекуба – известный античный образец женщины-самоубийцы. Кроме того, Гекуба сходит с ума и бросается в море – сюжет, объединяющий ее с Офелией.

двойко: и как убийство его Лаэртом, и как самоубийство. Как то, что он не хочет умереть, будучи убитым другими, и убивает себя сам».<sup>7</sup> [11;139] В этот момент Гамлет обретает единство мысли и поступка и смерть, «что всем желанна». Оговоримся, что метафизическое прочтение финала не предполагает отнесение всех героев к самоубийцам. Наоборот, определение каждого героя в дилемме жизни и смерти позволяют ему примерить постулат Гамлета «готовность – это все» на свой экзистенциальный опыт и сделать осознанный выбор.

Итак, мы видим, что в «Гамлете» самоубийство формально определяется как сюжетобразующий элемент, способ построения драматического текста, основанный на вариативности ситуации, а в смысловом отношении самоубийство в пьесе служит ступенькой духовного роста героя. Сравнение с более ранними произведениями показывает изменение как функции проблемы самоубийства, так и ее осмысления. Таким образом, данный анализ выявляет также ключевую роль трагедии «Гамлет» в эволюции проблемы самоубийства как переломной для творчества Шекспира.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Pollin, B.R. Hamlet, A Successful Suicide / B.R. Pollin // Shakespeare Studies. – 1965. – № 1. – P. 240–60.
2. Варава, В.В. Социально-философские решения проблемы смысла жизни (на материале англоязычной философии XX века): дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 / В.В. Варава. – Воронеж, 1997. – 172 л.
3. Шекспир, У. Гамлет / У. Шекспир. Полное собр. соч.: 8 т. – М.: Искусство, 1960. Т. 6. – С. 5–159.
4. Шекспир, У. «Гамлет» в русских переводах XIX — XX веков. М.: Наука. – [Электронный ресурс]: Библиотека Мошкова; Русская и

---

<sup>7</sup> Финальная сцена отсылает нас к началу пьесы, когда «Гамлет спрашивает Горацио: Но что у вас за дело в Эльсиноре? // Пока вы здесь, мы вас научим пить. [V, 2] Эта реплика Гамлета оказывается обратной метафорой сцены в финале, в которой Горацио собирается совершить самоубийство – выпить оставшееся на дне кубка отравленное вино. Гамлет, отбирая у Горацио кубок, в буквальном смысле «учит» Горацио пить. [V, 2]

зарубежная литература. – Электрон. дан. и прогр. (17, 1 Мб). – СПб, 2004. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM): зв., цв.

5. Коган, Л.Н. Быть или не быть? (Проблемы жизни и смерти человека в антропологии У. Шекспира) / Л.Н. Коган // Философская антропология: Историко-философский анализ: Коллективная монография. – Нижневартовск: Изд-во нижневарт. пед. ин-та, 1997. – Г.2. – С. 21–41.
6. Янкелевич, В. Смерть / В. Янкелевич; пер. с фр. Н.В. Кислова. – М.: Лит. ин-т им. А.М. Горького, 1999. – 444 с.
7. Leech, C. Le Dénouement par le suicide dans la tragédie élisabéthaine et jacobéenne / C. Leech. – Le Théâtre tragique; ed. J. Jacquot. – Paris, 1962. – P. 179–197.
8. Milward, P. Biblical Influence in Shakespeare's Great Tragedies / P. Milward. – Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1987. – 208 p.
9. Пимонов, В. Поэтика театральности в драматургии Шекспира (на примере трагедии «Гамлет»): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / В. Пимонов. – М., 2004. – 244 с.
10. Адамович, Г.Я. Літаратура – Кантэкст – Тэзаўрус: манаграфія / Г.Я. Адамович. – Мн.: БДПУ, 2003. – 352 с.
11. Пимонов, В. Клуб самоубийц / В. Пимонов, Е. Славутин // Загадка Гамлета / В. Пимонов, Е. Славутин. – М.: М.и П., 2001. – С. 139–142.