

ДИСКУССИИ

Г.В. Дзибель

РОДСТВО, КРОВНАЯ МЕСТЬ И ПРОИСХОЖДЕНИЕ СОВРЕМЕННОГО СУБЪЕКТА: ГИГНЕТИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ ШЕКСПИРОВСКОГО «ГАМЛЕТА»

Гигнетика и анализ «Гамлета» как культурного текста

Среди задач многогранной иденетической (позднее — гигнетической¹) исследовательской программы (см.: [Дзибель 2001; Dziebel 2007]) — применение опыта анализа СР в этнологии и антропологии к интерпретации культурных текстов. Задуманная как промежуточное звено между семиотикой и генетикой, расположенная на стыке лингвистики, психологии, этнологии, социологии, права, истории и других общественных наук (см.: <http://kinshipstudies.org/kinship-studies/kinship-studies-biblio/>), гигнетика оперирует более сложным пониманием знаковой природы человеческого поведения, чем семиотика, и более сложным пониманием природы человеческого воспроизводства, чем генетика. Навеянная трудами видного теоретика СР К. Леви-Строса в области классической и индейской мифологии, прагматической философией Ч. Пирса, литературоведческим методом Р. Жирара, а также богатым российским наследием «трудов по знаковым системам», в которых культурные тексты анализируются с точки зрения скрытых в них семиотических кодов и оппозиций, данная работа — первый опыт применения гигнетического мышления к такому ключевому тексту европейской культурной традиции Нового времени, как «Гамлет» У. Шекспира.

Напомним, что Леви-Строс реинтерпретировал миф как парадигматическую структуру отношений, а не как линейное повествование, связав тем самым в своем новом подходе к мифологии достижения структурной лингвистики и теории родства. Хотя его анализ трагедии «Царь Эдип» Софокла, сосредоточенный на синхронных парадигмах, представляющих глубинную структуру мышления, вначале вызвал шквал упреков со стороны классиков, К.Р. Уолтерс выступил в его защиту: «Ана-

лиз мифа об Эдипе, проделанный Леви-Стросом, имеет принципиальное значение и заслуживает самого серьезного отношения потому, что он предоставляет возможность конкретно разобраться в различных версиях данного мифа, в его явных противоречиях и в раздражающе непонятных деталях, которые при иных подходах остались бы необъясненными. Перспективным этот подход делает именно его потенциал рационального и системного объяснения этих, часто игнорируемых аспектов мифа. В конечном счете ему придает достоверность как раз его прогностический потенциал, способность привлечь наше внимание к возможности существования доказательств, указать направление и способ их поиска» [Walters 1984: 351].

Леви-Строс развил и усовершенствовал свой парадигматический метод на материалах античной и индейской мифологий. Широко распространено мнение о том, что существует разрыв между коллективным процессом созидания мифологии и фольклора и процессом индивидуального созидания, лежащим в основе литературы. Не ставя цели опровергнуть представление об этом искусственном разрыве на общетеоретическом уровне, я берусь показать, что метод и некоторые термины (например, «мифема») Леви-Строса вполне применимы не только к первобытной мифологии и древнему фольклору, но и к литературе высокого Средневековья («Амадис Гальский»), раннего Нового времени («Гамлет») и современности («Шерлок Холмс»). Если одним из главных принципов структурного подхода к мифу является выход за пределы одного мифа и привлечение всех известных вариантов мифа, гингетический подход подразумевает максимально широкую интертекстуальность. Применение левистросовского мифа к литературе приводит к переосмыслению мифем как относящихся к наджанровому уровню литературных произведений, насыщенных стабильными кодами, связанными с биологическим и культурным воспроизводством человека (идемами [Дзибель 2001], или гингемами)².

«Гамлет» служит особенно плодотворной почвой для применения разработок из области теории родства, потому что в этой пьесе Шекспира очень тесно переплетены онтология, смерть и родственные связи. В ее центре — внутренняя борьба принца Гамлета, отец которого, король Гамлет, убит будто бы своим братом Клавдием. Она повествует о постепенной гибели датской королевской семьи в огне кровной мести. С гингетической точки зрения [Dziebel 2007], смерть имеет такое же прямое

отношение к феномену родства, как и более традиционные явления рождения и брака. К этому начинает склоняться и западная наука [Parkin 1988; Sahllins 2011; Nick Allen, лич. переписка].

Бросается в глаза разнообразие представленных в «Гамлете» видов смертей, убийств и отношений, создаваемых смертью:

— обычное убийство с помощью оружия (король Гамлет убивает короля Фортинбраса в ходе поединка);

— типичное самоубийство (Офелия утопилась);

— смерть от яда (королю Гамлету во сне вливают в уши смертельный яд; принц Гамлет умирает от рапиры с отравленным наконечником);

— непреднамеренное убийство (принц Гамлет убивает Полония, приняв его за Клавдия; Гертруда умирает от отравленного Клавдием вина);

— убийство или самоубийство, не доведенные до конца (принц Гамлет решает не убивать Клавдия во время молитвы; Горацио пытается покончить собой, но Гамлет его останавливает);

— убийство, совершенное оружием жертвы (принц Гамлет убивает Клавдия и Лаэрта рапирой Лаэрта; он льет в рот Клавдию вино, в которое тот подмешал яд);

— месть (Лаэрт убивает Гамлета, Гамлет убивает Клавдия).

Персонажи «Гамлета» разделяются на два выраженных ролевых типа: родственники и посторонние. Каждый новый поворот истории мести Гамлета становится возможен благодаря появлению кого-то, кто существует за пределами семейного круга, постороннего. Вначале история, рассказанная Призраком, подтверждается, когда в Эльсинор прибывает труппа бродячих актеров. Затем Гамлет входит во вкус убийства в сцене, где Полоний прячется за ковром, следя за ним и его матерью Гертрудой. Гамлет наносит удар кинжалом сквозь ковер, думая, что там скрывается его заклятый враг, и убивает Полония. Убийство Полония провоцирует новый виток ненависти, мести и смерти: сын Полония намеревается убить Гамлета, а его дочь Офелия совершает самоубийство. Далее, стыдясь собственной нерешительности в исполнении сыновнего долга отмщения за «убитого отца и опозоренную мать», Гамлет обнаруживает, что его «унылая месть» распаляется под влиянием жестокой победы постороннего — принца Фортинбраса — над поляками. Пример из внешнего окружения порождает «кровно-кровавые мысли» (bloody thoughts, ср. слияние рационального и род-

ственного в формулировке «я мыслю, значит, я продолжаю свой род» в [Дзибель 2001]) в уме Гамлета. Наконец, именно Лаэрт, не являющийся родственником, своим неожиданным появлением у могилы Офелии и обвинительной речью возрождает у Гамлета чувство любви к Офелии и стремительно ведет историю мести к финальным сценам смерти.

Типичная фабула трагедии мести включает следующие этапы: убийство, установление личности убийцы близким родственником жертвы, безрезультатная попытка родственника воззвать к правосудию через официальную инстанцию, преследование убийцы родственником жертвы и триумфальное уничтожение убийцы родственником жертвы. В ходе действия герой сталкивается с рядом препятствий и преодолевает их на пути к достижению цели. Но ни одна из перечисленных проблем не затрагивает психологии мстителя. Он в пределах своего внутреннего мира полностью нацелен на исполнение миссии возмездия.

Хотя «Гамлет» однозначно относится к жанру «трагедии мести», уже вполне развитому к шекспировскому времени, в шекспироведении принято относиться к «Гамлету» как к дидактической драме, осуждающей междоусобные распри, убийства и кровную месть. Считается, что в «Гамлете» отражен переходный этап от древнего ритуала кровной мести к характерному для Нового времени акценту на гуманность и прощение. В отличие от типичного героя трагедии мести, Гамлет проявляет двойственное отношение к отмщению; он прибегает к этому старинному обычаю и расплачивается за этот ложный шаг своей жизнью. Главный вопрос, обычно задаваемый критиками в связи с «Гамлетом», заключается в том, *почему Гамлету потребовалось так много времени, чтобы отомстить за смерть отца и убить своего дядю Клавдия?* Среди предлагавшихся «культурологических» ответов наиболее известные принадлежат знаменитому фрейдисту Эрнесту Джоунсу и блестящему теоретику мимесиса Рене Жирару, которые мы рассмотрим ниже. Гигнетический анализ позволяет выйти на более глубокий уровень анализа «Гамлета», чем подходы, предложенные Джоунсом и Жираром, и раскрыть процесс происхождения субъекта Нового времени в контексте трансформации структур родства и свойства.

В пронизательном и тонком по содержанию эссе «Старший брат Гамлета» Берт Стэйтс оспаривает общепринятое пред-

ставление о том, что Гамлет проявляет пассивность перед задачей, которую поставил перед ним Призрак. На самом деле «медлительность» в исполнении веления Призрака не означает, что Гамлет пребывал в бездействии.

«Когда Гамлет покидает сцену после безумной встречи с Призраком и появляется снова через 290 строк, я сразу ощущаю “изменение” в его поведении. Он выходит из действия лишь ради того, чтобы снова влиться в него “в ходе чтения книги”. ...Суть тайны Гамлета находится в интервале между этими двумя появлениями. Каким-то образом в этот момент становится ясно, если это не было очевидно раньше, что Гамлет по самой своей сути не способен к практической стороне мести и не имеет к ней стремления. Шекспир намеренно изобразил его в таком уклончиво-ироничном образе, а не в состоянии стремительного порыва, как сказал бы Ричард Третий. Можно было бы возразить, что впереди еще три акта и что Шекспир вряд ли бы позволил своему герою перейти от слов к делу столь рано, т.к. очень просто написать длинную пьесу о мести, не создавая у читателя ощущения, что действие откладывается. Дело в том, какие именно обстоятельства Шекспир создает на пути Гамлета. Наиболее показательный пример того, как Шекспир ведет читателя как бы в обход, а не по прямому следу, — то, что он на данном этапе “отдает в жертву” Гамлету Полония, а не Клавдия. Это весьма утонченный тактический ход, открывающий череду суррогатных или минимизированных актов мести, совершаемых Гамлетом во избежание главного. Таким образом, в зависимости от того, как вы склонны интерпретировать нерешительность Гамлета, можно утверждать, что он вовсе не колеблется, а, напротив, действует на пике аффекта, пусть и выполняет не то, что требуется. Какие только выводы — в духе глубинной психологии — ни делались на основе того факта, что Гамлет постоянно — будь то мечом или словом — убивает кого угодно, только не Клавдия!» [States 1987: 548].

Стэйтс делает любопытное открытие, а именно: среди шекспировских героев у Гамлета имеется предшественник. Это Гарри, принц Уэльский, он же принц Хэл (обратите внимание на схожесть имен), который появляется в пьесе «Генрих IV» как королевский сын и наследник и становится королем в «Генрихе V». И Хэл, и Гамлет — наследники трона и королевские сыновья; им обоим приходится вынужденно действовать в

сложной ситуации — Хэл борется, чтобы стать королем, Гамлет — чтобы убить короля (и даже на недолгое время сам становится им перед смертью). Оба отступают от стандартных общественных обязательств и ведут себя странно. Хэл является ключевой фигурой в эволюции шекспировских персонажей. Начиная именно с него, в других героях ощущается присутствие «внутренней жизни, направляющей их мотивацию и поступки» [Seltzer 1977: 13–27]. Фигура Хэла знаменует зарождение фигуры субъекта повествования в современном понимании, который постоянно преподносит сюрпризы, развивается и задает логику пьесе. В случае с Гамлетом «откладывание» исполнения воли покойного отца имеет нечто общее с зарождением субъекта в рамках как самой пьесы, так и эволюции современной литературы в целом». Конфликт поколений, в центре которого оказываются Хэл и Гамлет, охватывает европейскую литературу последующих столетий и наиболее рельефно проявляется в романе И.С. Тургенева «Отцы и дети» (1862). Помимо конфликта поколений, появляется комплекс «лишнего человека», известный по таким примерам, как пушкинский Евгений Онегин, Печорин из лермонтовского «Героя нашего времени» и Базаров из «Отцов и детей». В отличие от нигилиста Базарова, Хэл и Гамлет пока еще не отрицают культурные нормы, унаследованные от старшего поколения. И все же, в отличие от Лаэрта, как мы увидим далее, Гамлет уже не выглядит как типичный «сын своего отца». Через истории Хэла и Гамлета можно понять, как средневековая система передачи родового статуса медленно, но верно сдает позиции под воздействием становления современного субъекта.

Было бы ошибкой полагать, что современному субъекту чуждо убийство. Убийство в качестве наказания за убийство сохраняется в уголовном кодексе большинства стран. Однако в отличие от времени, в которое жил Гамлет, в наше время существуют специальные институты, отвечающие за расследование убийств и наказание преступников. Гамлет предстает перед фактом убийства своего отца, но у него нет возможности обратиться в инстанцию, где справедливость была бы восстановлена беспристрастно и бюрократическим путем. Только с учетом этого и можно рассматривать феномен Гамлета. То, что выглядит как месть, на самом деле может таковой не являться. Как и то, что кажется наказанием, в реальности может быть ни чем иным, как месть.

Гамлет и Шерлок Холмс: между трагедией мести и детективом

Чтобы рассмотреть Гамлета в контексте проблемы происхождения субъекта Нового времени и правильно определить смерть, убийство и наказание в качестве видов субъективного опыта, полезно провести сравнение средневекового жанра трагедии мести и современного жанра детектива, примером которого может послужить «Шерлок Холмс» А. Конан Дойля.

Ко времени Конан Дойля детективный рассказ был новым, но уже вполне признанным и популярным жанром. Выше мы определили основные элементы фабулы трагедии мести. Фабула детективного рассказа характеризуется следующими чертами: имеет место насильственная смерть, сыщик отправляется на поиски убийцы, найденного и пойманного убийцу передают органам правосудия, чтобы вершить над ним суд, либо убивают при задержании по распоряжению государственного органа — полиции. Пример с Шерлоком Холмсом особенно интересен, т.к. Холмс является частным детективом (как он сам себя называет, «сыщиком-консультантом»), который противопоставляется официальному органу расследования преступлений, Скотланд-Ярду. Он применяет уникальный когнитивный метод «дедукции» (см. ниже), чтобы собрать воедино истинные обстоятельства совершения преступления, описать приметы убийцы, установить его местонахождение и передать его в руки полиции. Контраст между Холмсом и инспектором Лестрейдом всегда четко обозначен: Лейстрейд — импульсивная, нетерпеливая, завистливая полицейская «ищейка» без страха и упрека. Лестрейда постоянно уводят по ложному следу его поспешные, упрощенные и откровенно глупые (или, как называет их Холмс, «традиционные») суждения, которые приводят к задержанию не тех, кого надо.

Холмс без спешки изучает улики, оставленные убийцей, устраивает «партизанские» вылазки для получения новой информации, посредством дедуктивной интуиции приходит к блестящим догадкам об обстоятельствах убийства, после чего Лестрейду и государственным органам остается лишь задержать и наказать преступника. В трагедии мести личность убийцы известна уже на ранней стадии развития сюжета, время уходит именно на самую месть. Цель детективного рассказа сводится к тому, чтобы показать процесс выяснения, кто убийца, а его поимка и наказание выходят за рамки жанра. Детекти-

ву приходится работать со множеством дел, связанных с семьей и вопросами наследования, но сам он не связан кровными узами ни с жертвой, ни с убийцей. Он занимает позицию постороннего. Мститель находится в кровнородственных отношениях по меньшей мере с жертвой, а нередко, подобно Гамлету, и с убийцей. Прямолинейный подход инспектора Лестрейда к раскрытию преступлений напоминает линейную логику трагедий мести догамлетовской эпохи, в то время как в расследованиях Холмса всегда присутствует гамлетовский элемент «откладывания», и этого требует исповедуемый им дедуктивный метод. Но именно дедуктивный метод и ведет к нахождению истинных преступников.

Существует несколько несомненных параллелей между Гамлетом и Холмсом (не говоря уже об определенной аллитерации их имен в английском написании — Hamlet и Holmes). Насколько мне известно, только Паскуале Аккардо заметил, что Холмс и Гамлет не настолько разные, как мы привыкли думать [Accardo 1984: 60–64]. Аккардо сосредоточивает внимание на одной из пьес-предшественниц «Гамлета» — саге о принце Амлете Саксона Грамматика (1150–1216), в которой герой прибегает к вероломному обману, мстя за смерть отца. У Шекспира Гамлета постоянно сопровождает его «друг» Горацио подобно тому, как Холмс появляется «в паре» с доктором Ватсоном. Фигура Горацио всегда создавала литературным критикам сложности для интерпретации: он вездесущ и, как Гамлет, способен слышать веления Призрака, но при этом он полностью выведен из процесса мщения. В конце шекспировской пьесы умирающий Гамлет удерживает Горацио, чтобы тот не пил отравленное вино и, наоборот, призывает его остаться в живых, дабы поведать о случившемся:

Дай кубок мне; оставь; дай, я хочу.
О, друг, какое раненое имя,
Скрой тайна все, осталось бы по мне!
Когда меня в своем хранил ты сердце
То отстранись на время от блаженства,
Дыши в суровом мире, чтоб мою
Поведать повесть

(акт 5, сцена 2) [Шекспир 1965: 205–206].

Ватсон тоже является биографом Холмса. В «Последнем деле Холмса» (1893) Холмс позволяет Ватсону не присутствовать при сцене предстоящей смертельной схватки с про-

фессором Мориарти, предвидя, что не выйдет из нее живым. Холмс и Мориарти погибают вместе, упав в Рейхенбахский водопад. Холмс лишь в редких случаях причастен к смерти разоблачаемых им преступников: обычно он либо направляет оружие убийц против них же самих (подобно Гамлету, убившему Лаэрта и Клавдия рапирой с отравленным острием, принадлежавшей Лаэрту), либо сдает их полиции. Но когда наступает момент гибели Холмса, он уходит из жизни вместе с величайшим преступником — Мориарти, и снова это напоминает об одновременной смерти Гамлета и Лаэрта с Клавдием.

Дедуктивный метод Холмса как абдукция

Как справедливо заметил Бен Новак, знаменитый «дедуктивный метод» Холмса не имеет ничего общего с понятием дедукции, принятым в логике [Novak 1999]. В логике дедукция — это фактически интерпретация единичного случая в свете известного правила. Дедукция прямо противоположна индукции как приему выведения правила на основе повторяющегося случая. Современник Конан Дойля, основатель прагматизма и семиотики, Чарльз Пирс (1839–1914), выдвинул теорию трех универсальных категорий, общих для онтологии и эпистемологии, — первичность (Firstness), вторичность (Secondness) и третичность (Thirdness). Применительно к логике, вторичность соответствует дедукции, третичность — индукции, а первичность требует своей особой логической операции, которую Пирс назвал «абдукцией». Подобно «дедуктивному методу», приписанному Конан Дойлем своему знаменитому сыщику, абдукция приходит к порождению новых идей или гипотез на основе ряда фактов, требующих объяснения. Сравним три вида логических умозаключений, пользуясь стандартным для логики примером.

Дедукция	Индукция	Абдукция
Правило: Все бобы в этом мешке белые.	Случай: Эти бобы — из этого мешка.	Результат: Эти бобы белые.
Случай: Эти бобы — из этого мешка.	Результат: Эти бобы белые.	Гипотеза (правило): Все бобы в этом мешке белые.
Результат (вывод): Эти бобы белые.	Правило: Все бобы в этом мешке белые.	Случай: Эти бобы из этого мешка.

У позднего Пирса абдукция объясняется как метод познания, а не только как силлогистическая формула «наблюдается примечательный факт А». Но если предположить, что имело место Б, то А было бы естественным следствием Б. Следовательно, можно предположить, что Б, вероятно, имело место. Согласно Пирсу, абдукция лежит в основе научного метода, и без абдукции невозможны научные открытия или постижение истины. Если дедукция и индукция классифицируют известные факты, то абдукция объясняет существующие факты при помощи теории, которая привлекает доселе неизвестные или скрытые факты, связанные с известными и наблюдаемыми фактами причинно-следственной связью. Индукция и дедукция оперируют внешне сходными, однородными фактами, в то время как абдукция связывает в систему внешне разнородные факты [Peirce 1932: 640, 642]. Научное мышление предполагает порождение гипотез, которые впоследствии проверяются индуктивным путем. Хотя предтечу абдукции Пирс усматривает в аристотелевском понятии апагогии (ретродукции), идея абдукции — несомненное дитя Нового времени, навеянное географическими открытиями и прогрессом науки и техники и в избытке присущее современному субъекту.

С точки зрения гинетики большой интерес представляет пирсовская гипотеза, объясняющая саму возможность абдукции.

«Как вообще стало возможно, что человек приходит к истинным теориям? Нельзя сказать, что это происходит по воле случая, ибо количество возможных теорий — пусть и не бесконечное — в любом случае превышает триллион или миллион в третьей степени. Следовательно, вероятность того, что человек выйдет на одну единственную истинную теорию в течении тех двадцати или тридцати тысяч лет, которые прошли с того момента, как он стал мыслящим животным, чрезвычайно низка. Кроме того, нельзя серьезно рассматривать возможность, что каждый только что вылупившийся цыпленок перебирает в голове все возможные теории прежде, чем ему в голову приходит прекрасная идея что-то подобрать и съесть. Напротив, нам представляется, что у цыпленка идея что-то съесть врожденная, или, иными словами, у него есть способность это помыслить, но нет способности помыслить что-то иное. Мы говорим, что цыпленок клюет инстинктивно. Но если мы готовы утверждать, что каждый цыпленок наделен врожденной способностью постигать позитивную истину, то почему мы долж-

ны считать, что человек — единственное существо, этого дара лишенное? Если мы посмотрим неподвзятым взглядом на раннюю историю научной мысли... нам придется согласиться, что человеку присуща природная способность придумывать правильные теории и в особенности правильные теории относительно природных сил, без которых он не смог бы ни жить в обществе, ни размножаться. Короче говоря, инстинкты, на которых основано поглощение пищи и размножение, с самого начала предполагали определенное знание, с одной стороны, физики, а с другой — психологии. Каким-то образом представление о том, что *природа осеменяет сознание человека идеями, которые по прошествии времени становятся похожими на своего отца, Природу*, является нечто большим, чем простой аллегорией» [Peirce 1934: 591] (выделено мной. — Г.Д.).

По собственному заявлению Пирса, отсылка к феномену родства здесь не просто фигура речи. Феномен родства лежит в основе глубокого философского принципа, пронизывающего всю философию пирсовского прагматизма, а именно синехизм (от греч. *syneches* ‘непрерывный, постоянный’) или представление о непрерывности (т.е. родстве или идентичности) между сознанием и материей. Синехизм принимает у Пирса то натуралистическую, то метафизическую (ср. у Канта идея сродственности человеческого мышления законам природы), то теистическую форму, отражая реальности переходного периода от религиозного к естественно-научному пониманию мира, но методологическая суть его остается неизменной — познание мира уже предполагает наличие в сознании человека некоего унаследованного, первобытного слепка этого мира. В другой работе Пирс пишет буквально следующее: «Основной гипотезой, лежащей в основе любой абдукции, является то, что человеческое мышление *сродни (akin)* истине в том смысле, что для получения правильной гипотезы ему требуется ограниченное количество попыток» [Peirce 1958: 1901].

Критики Пирса отмечают преемственность между понятием абдукции у Пирса-логика и иконой как элементарной формой семиозиса у Пирса-основателя семиотики [Merrell, Queiroz 2010]. Абдукция, дедукция и индукция (или, в семиотических терминах, икона, индекс и символ) складываются в эволюционную шкалу, на одном полюсе которой находится чистая потенциальность, представленная абдукцией, иконой и категорией первичности, а на другом — наивысшая уверенность,

представленная индукцией, символом и категорией третичности. Эта шкала описывает стадии в процессе как познания, так и семиозиса [Peirce 1935: 469–472]. Как показал новый историографический анализ происхождения пирсовской идеи иконичности [Dziebel 2007], понятие иконического знака у Пирса неотрывно связано с ТР как реляционными элементами естественного языка. Именно работа английского логика Огастеса де Моргана (1806–1871) о логической природе терминов родства [Morgan 1859] послужила источником пирсовской идеи иконичности. Таким образом, Пирс обратился к феномену родства в двух несвязанных случаях для того, чтобы определить смысл своей категории первичности.

В «Гамлете», бросается в глаза иконичность призрака Отца, с появлением которого и начинается сюжет пьесы. Также обращает на себя внимание тот факт, что при внимательном прочтении пьесы обнаруживается несколько ситуаций, в которых Гамлет отождествляет себя с Клавдием. По замечанию Пола Готтшалка, спектакль «Убийство Гонзаго», сыгранный по инициативе Гамлета, желающего удостовериться в виновности Клавдия, «ставит короля перед зеркалом природы, чтобы он мог почувствовать и признать свою вину; комментарий Гамлета — своего рода зеркало, в которое смотрит уже сам Гамлет: он угрожает Клавдию, и это звучит как угроза мстительного злодея» [Gottschalk 1973: 163]. В монологе «О, что за дрянь я, что за жалкий раб» (акт 2, сцена 2) [Шекспир 1965: 88] — продолжает свою мысль Готтшалк, — «нападки Гамлета на Клавдия противопоставляются его нападкам на самого себя». Т.е. Гамлет не может обвинить Клавдия, не обвиняя при этом и себя.

«Сравнивая себя с актером, исполняющим плач по Гекубе, Гамлет обращается к воображаемому врагу, который оскорблениями провоцирует его на поединок: “Кто скажет мне “подлец”?.. Ложь забьет мне в глотку до самых легких?” (акт 2, сцена 2) [Шекспир 1965: 89]. Но вместо того, чтобы принять вызов, Гамлет принимает оскорбления и продолжает произносить их сам в свой адрес. Затем он яростно бросает вызов уже самому Клавдию: “...хищник и подлец! Блудливый, вероломный, злой подлец!” (акт 2, сцена 2) [Шекспир 1965: 89] и тут же осыпает упреками себя самого: “О, мщенье! Ну и осел же я!” (акт 2, сцена 2) [Шекспир 1965: 89]» [Gottschalk 1973: 163].

Стоя над телом Полония, Гамлет называет себя «и бичом, и слугою (небес)», вновь подтверждая мысль о единстве (еди-

ной природе) мстителя и убийцы: «...Что до него ...то я скорблю; но небеса велели, им покарав меня и мной его, чтобы я стал бичом их и слугою» (акт 3, сцена 4) [Шекспир 1965: 133–134].

Отождествление Гамлета с Клавдием — более проявленное, чем отождествление Холмса с преступником, потому что Гамлет ощущает свою «вину» как черту семейную, точнее, передающуюся по отцовской линии, присущую его отцу, брату отца и ему самому. Дух его отца не находит покоя, т.к. король Гамлет умер без покаяния, совершив множество грехов, среди которых — убийство короля Норвегии Фортинбраса. В католичестве считается, что души таких людей пребывают в чистилище до перехода в рай (либо ад) и бродят по ночам, как призраки. Гамлет напрямую взывает к природе отцовского «греха», которая близка и ему самому.

«Сам я скорее честен; и все же я мог бы обвинить себя в таких вещах, что лучше бы моя мать не родила меня на свет; я очень горд, мстителен, честолюбив; к моим услугам столько прегрешений, что мне не хватает мыслей, чтобы о них подумать, воображения, чтобы придать им облик, и времени, чтобы их совершить. К чему таким молодцам, как я, пресмыкаться между небом и землей? Все мы — отпетые плуты, никому из нас не верь» (акт 3, сцена 1) [Там же: 99].

Гамлет приходит к выводу о собственной «греховности», глядя на отца и его брата. Эта глубоко затаенная врожденная особенность изоморфна по отношению к его принадлежности королевской семье и этнической принадлежности (Гамлет обращается к Призраку: «Гамлет, повелитель, отец, державный Датчанин» (акт 1, сцена 4) [Там же: 40]. Оба эти качества передались от отца к сыну. Отец Гамлета был королем, его брат Клавдий узурпировал его власть, Гамлет захватил ее у Клавдия («блудодоя, убийцы окаянного» (акт 5, сцена 2) [Там же: 205])³ лишь для того, чтобы она досталась принцу Норвегии Фортинбрасу, таким образом положив конец власти его семьи над Данией.

Дедуктивная логика — это семейный талант Холмсов: брат Шерлока, Майкрофт, обладает им даже в большей степени, но ему недостает энергичности Шерлока и стремления применить этот талант в реальной жизни. Способность Гамлета общаться с призраком отца и узнавать от него об обстоятельствах его смерти и убийце сопоставима с детективным гением Холмса. В рассказе «Случай с переводчиком» (1893) Конан Дойл рас-

сказывает о том, что склонность Холмса к дедукции носит наследственный характер.

«Был летний вечер, мы пили чай, и разговор, беспорядочно перекакивая с гольфа на причины изменений в наклонности эклиптики к экватору, завертелся под конец вокруг вопросов атавизма и наследственных свойств. Мы заспорили, в какой мере человек обязан тем или другим своим необычным дарованием предкам, а в какой — самостоятельному упражнению с юных лет.

— В вашем собственном случае, — сказал я (Ватсон. — *Г.Д.*), — из всего, что я слышал от вас, по-видимому, явствует, что вашей наблюдательностью и редким искусством в построении выводов вы обязаны систематическому упражнению.

— В какой-то степени, — ответил он задумчиво. — Мои предки были захолустными помещиками и жили, наверно, точно такую жизнь, какая естественна для их сословия. Тем не менее эта склонность у меня в крови, и идет она, должно быть, от бабушки, которая была сестрой Верне, французского художника. Артистичность, когда она в крови, закономерно принимает самые удивительные формы.

— Но почему вы считаете, что это свойство у вас наследственное?

— Потому что мой брат Майкрофт наделен им в большей степени, чем я».

Примечательно, что мысль о наследственной природе дедуктивного гения Холмса озвучивается самим Холмсом как своего рода очередное дедуктивное умозаключение. Холмс не дает никакого прямого доказательства наследственного характера дедукции (он даже не упоминает, был ли этот талант у его родителей); напротив, он выводит это из факта его наличия у брата Майкрофта. Дедукция Холмса, таким образом, срабатывает именно как инстинкт или как остиновское перформативное утверждение. Оно дает обоснование всем предыдущим и последующим случаям применения этого уникального метода. Наследственный гений Холмса понуждает его разгадывать головоломки преступлений так же, как призрак отца понуждает Гамлета мстить Клавдию.

Сила дедуктивного метода Холмса в реконструкции истинных обстоятельств преступления и опознании преступника также основана на глубинном отождествлении самого Холмса с убийцей. В духе пирсовской абдукции Холмс, по выражению Лоренса Франка, может «призвать к действию божественного гения, не обладая сам божественной природой» [Frank 1989: 367–368]. Для Холмса определить, кто истинный злодей, — то

же самое, что отождествить себя с ним. Например, в «Собаке Баскервилей» Холмс заманивает изошренного и неуловимого убийцу мистера Стэйплтона в сети своего расследования, в результате чего этот любитель энтомологии и страстный собиратель редких насекомых беспомощно бьется в этой паутине, «словно бабочка из его же собственной коллекции» [Ibid.].

В отличие от Гамлета, Холмс — конечно же, более романтический герой. В этическом смысле он дистанцирован от разоблачаемых им злодеев, и его дедукция служит для того, чтобы найти злодея вне (а не внутри) себя. Холмс не мстит за убийства, но тем не менее психологически он глубоко вовлечен в процесс поиска и поимки злодея. Хотя он не похож на Гамлета по ряду признаков, умирает он как раз «в духе Гамлета» — насильственной смертью и одновременно с врагом. И сознательное насилие по отношению к врагу совершается как справедливость и благо.

Элементы структурного изоморфизма в гамлетовском и холмсовском нарративах дают повод предположить, что «отложенное возмездие» Гамлета над Клавдием сродни расследованию Холмса: и Гамлет, и Холмс должны постичь подлинную природу преступления и наказать истинного злодея путем применения метода абдукции. И в обоих случаях истинный злодей неразрывно связан узами физического или метафорического родства с героем, подтверждая мысль Ч. Пирса о том, что в основе абдукции лежит исконная сродственность мышления и материи.

Гамлет, Шерлок Холмс, Дон Кихот и Амадис Гальский: между трагедией мести, рыцарским романом и детективом

В дополнение к параллелям между трагедией мести и детективом рассмотрим параллели между трагедией мести и рыцарским романом. Рыцарский роман обычно построен следующим образом: «Как и в предшествовавших рыцарскому роману античных и средневековых жанровых аналогах, герой-протагонист — всегда мужчина, причем исключительно королевской крови, т.е. принц. Его родословная обычно известна. В результате какого-либо несчастья он в младенческом возрасте оказывается вдали от родителей и родины. Он может быть похищен злодеями, или увезен на лодке, или попросту брошен матерью по причине каких-то особых обстоятельств своего появления на свет, как правило, незаконного. Он растет при дворе другого правителя в далекой стране, при этом вначале его могут подо-

братъ и приютить простые люди, например, крестьяне. Обычно у него имеется некий знак — метка на теле или сопровождающий его предмет, который впоследствии послужит доказательством его истинного происхождения в заключительной сцене. В конце концов он узнает, кем он является на самом деле, и воссоединяется со своими родителями и семьей — это происходит в середине либо ближе к концу повествования. С ранних лет протагонист проявляет признаки наличия королевской крови и, соответственно, выдающиеся способности, считавшиеся природной данностью, присущей великому правителю» [Eisenberg 1982: 56–59].

Возьмем в качестве конкретного примера рыцарского романа «Амадиса Гальского» — любовную историю странствующего рыцаря, которому подражал знаменитый Дон Кихот в романе Мигеля де Сервантеса. История Амадиса начинается с прибытия короля Периона Гальского ко двору Гаринтера, короля Малой Британии. Перион влюбляется в младшую дочь Гаринтера Элисену. Об их отношениях знает лишь служанка Элисены, которая берет у Периона обещание жениться на принцессе перед тем, как молодые люди предаются страсти. Любовь Периона и Элисены остается тайной, равно как и рождение сына Амадиса, которого Элисена кладет в ковчег и бросает в реку. В ковчеге также помещаются кольцо, подаренное ей Перионом, его меч и кусок бумаги, на котором написано «Амадис», имя мальчика. Ковчег доплывает по течению реки до моря, где Амадиса спасает шотландский рыцарь Гандалес, который усыновляет его. Великая волшебница Урганда ла Десконосида («Неведомая») сообщает Гандалесу, что спасенный им таинственный ребенок, которого называют Эль Донсель дель Мар («Дитя моря»), станет самым великим рыцарем и преданным влюбленным. Однажды к Гандалесу приезжает король Шотландии Лангвинес. Лангвинесу настолько понравился семилетний Амадис, что он берет его на воспитание при дворе. Несколько лет спустя король Великой Британии Лизуарте посещает Лангвинеса вместе с дочерью Орианой, несравненной красавицей. Она и Амадис сразу влюбляются друг в друга, хотя Амадис стесняется открыть свое чувство. Вскоре ко двору Лангвинеса приезжает король Перион в поисках помощи в борьбе против короля Ирландии Абиеса. К тому времени Амадис уже готов стать странствующим рыцарем и хочет получить посвящение от Периона, о славе которого он много

слышал. Амадис посвящается в рыцари собственным отцом, но ни тот ни другой не знают, что они родственники. После череды приключений новопосвященный рыцарь Амадис вновь встречает Периона. Они сражаются в ожесточенном бою с королем Ирландии и его войском. Амадис доблестно сражается и спасает короля Периона и его людей от поражения, битва заканчивается договором о прекращении войны после рукопашного поединка между королем Ирландии и Амадисом. Победителю достанется Галлия, проигравшему — смерть. Амадис побеждает короля Ирландии. Увидев золотое кольцо и меч Амадиса, король Перион и королева Элисена понимают, что перед ними их сын Амадис. Все счастливы.

Не претендуя на глубокий анализ различий между рыцарским романом и трагедией мести в литературе эпохи высокого Средневековья и раннего Нового времени, вслед за И.С. Тургеневым стоит отметить, что Гамлет и Дон Кихот — диаметрально противоположные друг другу герои в европейской литературе, воплощающие две полярные национальные идеологии — дух северного и дух южного человека. Дух северного человека «тяжелый, мрачный, лишенный гармонии и светлых красок... но глубокий, сильный, разнообразный, самостоятельный, руководящий», дух южного человека «светлый, веселый, наивный, восприимчивый» [Тургенев 1980]. Против категоричности этого противопоставления в некотором смысле говорят ономастические условности в «Гамлете», где часть персонажей носит латинские имена, которые могли бы выражать «дух южного человека» (Клавдий, Полоний), а другая часть — традиционные датские имена (Розенкранц, Гильденстерн, Гертруда, Гамлет). Также, по замечанию Аккардо, можно увидеть несколько интересных параллелей у Сервантеса и Конан Дойля (отцы обоих писателей были неудачниками, поэтому и их герои Дон Кихот и Шерлок Холмс не испытывают сыновней любви к своим отцам) [Accardo 1984: 57–60]. Есть общие черты и у Дон Кихота с Шерлоком Холмсом, так же как и у Холмса с Гамлетом (например, каждый из них выступает в паре с компаньоном — Холмс с Ватсоном, Дон Кихот с Санчо Пансой, Гамлет с другом Горацио). Подобно Холмсу, Дон Кихот считает себя «пришедшим в мир для того, чтобы искоренять подобные злодейства» [Сервантес 2011: 572]. И Гамлет не далек от этого порыва, т.к. он нейтрализует зло, содеянное над его отцом и матерью. Дон Кихот называет себя и Санчо Пансу «посланниками

неба на земле и орудиями божьего правосудия» [Там же: 112], Гамлет называет себя более двусмысленно — «и бичом, и слугою (небес)». Дон Кихот связан с женским персонажем Дульсинеей, Гамлет — с Офелией, Шерлок Холмс — с Ирен Адлер.

Несмотря на многие сходства, рассматриваемые жанры, естественно, полны различий. Но при этом следует обратить внимание на то, что эти различия часто носят характер комплементарности и компенсаторности и за ними просматривается глубинное мифемное единство.

«Гамлет» наполнен смертями и убийствами. Смерть — это смысл всего повествования. Как верно заметил Хартли Коулридж в очерке «О характере Гамлета», Гамлет отказывается от своей любви к Офелии ради того, чтобы полностью отдаться справедливому возмездию [Coleridge 1851]. Рыцарский роман никогда не посвящен смерти и убийству, это история о том, как герой расследует обстоятельства своего рождения. Вместе с тем рождение и смерть связаны жесткой онтологической связью. Тема расследования этих обстоятельств в рыцарском романе, возможно, и послужила исторической предшественницей центральной темы поиска в жанре детектива. В обоих случаях поиск истины — о незаконном рождении в рыцарском романе и убийстве, т.е. противозаконной смерти, в детективном рассказе — основываются на некоем второстепенном опознавательном знаке («индексе», в семиотической терминологии), как то крест на шее странствующего рыцаря.

При сравнении «Амадиса Гальского» с «Гамлетом» очевиден разительный контраст в их построении. Оппозиция мифем «призрак отца» в «Гамлете» и «неустановленное отцовство» в рыцарском романе подобна одной из ключевых структурных оппозиций, которая, по утверждению Леви-Строса в «Структурном изучении мифа», является определяющей в мифе об Эдипе, а именно «переоценка/недооценка кровных связей» [Levi-Strauss 1955: 433–434]. Хотя сходство значительно, две мифемы, через призму которых «Гамлет» сравнивается с типичным рыцарским романом, не тождественны стросовским мифемам. В случае с Эдипом, и переоценка кровных связей (когда Эдип женится на своей матери Иокасте), и недооценка кровных связей (когда Эдип убивает своего отца Лая) возникают из мифемы «неизвестные родители», а мифема «призрак отца» отсутствует вовсе. В «Гамлете» тайна заключена в том, что убивают короля — отца героя-протагониста, тайна «Ама-

диса Гальского» — в том, что протагонист является королевским наследником по рождению. В «Гамлете» «отец» — это социальная роль, и при устранении короля Гамлета она чисто механически переходит к Клавдию (Клавдий называет Гамлета «сыном»). Шекспир демонстрирует семейную роль короля Гамлета посредством пассивно-безразличного отношения Гертруды к инцесту — она будто бы не замечает разницы между королем Гамлетом и его родным братом. Статус короля доминирует над семейными ролями, и это лишает отношения принца Гамлета и короля Гамлета, короля Гамлета и Гертруды, Гертруды и Клавдия какой бы то ни было сыновней либо супружеской привязанности.

Напротив, в «Амадисе Гальском» отцовство представлено как отвлеченное природное свойство: Амадис воспринимает отца лишь как короля, а себя — как рыцаря, но не как сына своего отца. Тайна смерти противопоставлена тайне рождения. Отец Гамлета предстает перед сыном в виде призрака и подтверждает способность сына к свершению возмездия; отец Амадиса является сыну живым, чтобы посвятить его в рыцари, но ни тот ни другой не знают, кем они приходятся друг другу. В случае Гамлета отец-призрак появляется, но физически не существует, в случае Амадиса — отцовство существует, но оно не явлено. Гамлет и Амадис занимают полярные позиции в отношении к любви. Как отмечалось выше, Гамлет искореняет в себе чувство любви к Офелии, чтобы бросить все силы на месть. Амадис, напротив, не может жить как странствующий рыцарь, не испытывая любви. Когда его возлюбленная Ориана обвиняет его в измене с Бриоланжей, королевой Собрадисы, Амадис под другим именем удаляется на остров, где несет покаяние во имя любви. Лишь получив от Орианы письмо, в котором она признает свое заблуждение и просит у него прощения, он может вернуться к рыцарской жизни. Амадис вырос без матери, и его преданная любовь к Ориане имеет оттенок сыновней любви. Его мужественность проявляется не сама по себе, а по воле женщины. Компенсаторное обоснование связи по свойству посредством кровного родства можно считать манифестацией стросовской мифемы «переоценка кровных связей». Здесь уместна оговорка: у Амадиса не было опыта отношений с матерью, и он переносит материнский образ — образ женщины, занимающей уникальное и неповторимое положение по отношению к нему, женщины, которая сделала его самим собой, — на другой объект, т.е. на Ори-

ану. Если Амадис страдал от отсутствия матери и поместил на пустующее место в своей душе объект возвышенной любви, Гамлет мучился осознанием того, что его мать всегда находится рядом с ним, но при этом легко вступает в кровосмесительную связь с Клавдием (в «Амадисе Гальском» подозревает возлюбленного в неверности Ориана) и не соответствует материнскому образу. И Гамлет решает эту проблему, развенчивая само культурное понятие о материнстве. Как звучит его знаменитая реплика, обращенная к Офелии: «Уйди в монастырь (сленговое значение *nunnery* в тюдоровской Англии ‘бордель’ — Г.Д., см.: [French 2010: 79–84]); к чему тебе плодить грешников?» (акт 3, сцена 1) [Шекспир 1965: 99].

Парадоксальным образом при глубоком анализе кажущаяся непохожесть «Гамлета» и «Амадиса Гальского» уступает место нетривиальному сходству между этими двумя повествованиями по линии происхождения и близости. И там, и там имеет место перенос чувства с матери на возлюбленную. У Гамлета он носит негативный и деструктивный характер, у Амадиса — позитивный и романтический, но за обоими случаями стоит одна и та же символическая функция. Непокколебимая преданность Амадиса Ориане и непреодолимое стремление Гамлета пожертвовать любовью, дабы целиком и полностью выйти на тропу мести, — две внешние манифестации одного и того же мотива — использование земной любви как средства для достижения высшей цели. Хотя Гамлет знает своего отца, тем не менее он борется за право быть его сыном; хотя Ориана — не мать Амадису, он относится к ней словно он ее сын.

Гамлет по Фрейду и Жирану

Как известно из знаменитого постулата Фрейда, невроз происходит от подавленного желания вступить в кровосмесительную связь с матерью и отождествления себя с отцом и одновременно соперничества с ним. В статье «Эдипов комплекс как объяснение тайны Гамлета» Эрнест Джоунс, дополнив более ранние замечания самого Фрейда на эту тему, разработал сугубо фрейдистское прочтение «Гамлета» [Jones 1910: 72–113]. По его мнению, в пьесе драматизируется подавляемое желание Гамлета взять в жены мать и убить отца.

«Гамлет не может подчиниться призыву долга убить родного дядю, т.к. для него это связано с его внутренним желанием убить — будь то первого или второго — мужа матери. Это же-

ление тщательно “подавляется”, и поэтому игнорируется и призыв долга» [Ibid.: 101].

Фрейд и Джоунс объясняют медлительность Гамлета при исполнении веления отца тем, что Клавдию удалось претворить в жизнь оба тайных желания Гамлета, вследствие чего Гамлету трудно решиться покарать того, кто, по сути, претворил в жизнь то, что Гамлет хочет сделать сам. Честно говоря, поведение Клавдия, убившего отца Гамлета и женившегося на его матери, — чистейшая реализация Эдипова комплекса, и если принять за данность, что это и есть отражение детских фантазий Гамлета, то нетрудно себе представить, почему Гамлет во взрослом возрасте все не решается убить Клавдия.

Однако критики отмечают, что в самом шекспировском тексте нет и намек на то, что Гамлет вынашивал мысль об инцесте с матерью или убийстве отца. Правда, с фрейдистской точки зрения, Эдипов комплекс присутствует у человека именно в подавленном состоянии. Он может не проследиваться в его мыслях или поступках, но проявляет себя через более сложные психические каналы, например, в сновидениях. Может быть, так оно и было, и в произведении Шекспира достаточно свидетельств подавляемых Гамлетом чувств по отношению к матери. Однако эти чувства не имеют ничего общего с сексуальным желанием. Напротив, они связаны с желанием Гамлета убить мать. Он яростно упрекает ее за вступление в сексуальные отношения и официальный брак с Клавдием: «Нет, жить в гнилом поту засаленной постели, варясь в разврате, нежась и любясь на куче грязи...» (акт 3, сцена 3) [Шекспир 1965: 130]. Его обвинения настолько безжалостны, что Гертруда умоляет его: «О, молчи, довольно! Ты уши мне кинжалами пронзаешь. О, пощади!» Гамлет и сам прибегает к той же метафоре, уподобляя слова кинжалом, говоря о матери: «Я буду с ней жесток, но я не изверг; пусть речь грозит кинжалом, не рука» (акт 3, сцена 3) [Там же: 121]. Призрак призывает Гамлета не наносить вреда матери и велит ему полностью сосредоточиться на Клавдии. Судьба Гертруды вверяется Божьему суду и ее собственной совести.

Но, как бы это дело ни повел ты,
Не запятнай себя, не умышляй
На мать свою; с нее довольно неба
И терний, что в груди у ней живут,
Язва и жала.

(акт 1, сцена 5) [Там же: 48].

Не зная о том, что Гамлет получает приказы от Призрака, Полоний наблюдает за странным поведением Гамлета и опасается, что разъяренный Гамлет убьет Гертруду. По фрейдовской логике (Призрак в роли супер-эго, подавляющего желание, применение метафорического оружия), эти факты свидетельствуют о подавляемом желании убить мать за ее неспособность быть верной идеалу истинного материнства. Особенность ТР в качестве языковых знаков такова, что они не только обозначают объект, но и определяют его отношение к субъекту. Они подразумевают определенный код поведения, ассоциируемый с тем или иным ТР. Никому не придет в голову ожидать «коровьего» поведения от коровы, но от того, кого мы называем словом «мать», мы обязательно ждем материнского поведения.

Просьба Призрака оставить Гертруду в покое на усмотрение Бога и ее собственной совести исполняется в последних кульминационных моментах пьесы, когда Гертруда по ошибке выпивает вино, отравленное Клавдием. Подобно тому как фигура Призрака (являющегося, но несуществующего) в «Гамлете» противопоставляется незнанию Перiona и Амадиса о своей родственной связи (существующей, но неявленной), так же и символическая агрессия Гамлета по отношению к Гертруде (кинжалы, которые не убивают) противостоит реальной смерти Гертруды от внешне безопасной вещи (яд в вине незаметен и неощутим на вкус). Гамлет добивается смерти матери, предоставляя волю провидению; в результате она умирает той же смертью, которой умер ее бывший супруг, — от яда, подмешанного Клавдием. (Вспомним, как ранее по ходу пьесы Гертруда жаловалась, что подобные кинжалам слова Гамлета пронзают ей уши, — и это снова удивительным образом напоминает о том, как Клавдий влил яд в ухо короля Гамлета.)

Джоунс верно подмечает, что Гамлет имеет дело как бы с тремя отцами — настоящим отцом королем Гамлетом, отчимом, мужем матери и родным братом отца, Клавдием, и отцеподобной фигурой Полония [Jones 1940: 123–124]. Король Гамлет требует обожания («Такой достойнейший король!.. Он мать мою так нежил...») (акт 1, сцена 2) [Шекспир 1965: 26], сыновней любви и благочестия, но физически он отсутствует. Клавдий, напротив, является живым заместителем короля Гамлета, по закону он тоже отец Гамлета, Гамлету положено называть его «отцом», но у него нет желания вести с ним себя как полагается сыну. Наконец Полоний — чужой отец, в котором для

Гамлета воплощен стереотип отцовства; не будучи родным отцом, он может стать тестем Гамлета и дедом его детей. Отношения Полония и Лаэрта для Гамлета — стереотипный образец отношений между отцом и сыном, каких у него самого, наверное, не было с собственным отцом.

Вопреки теории Эдипова комплекса Гамлет никогда не желал смерти отца. По замечанию Фреда Тромли, Гамлету свойственно желание быть одержимым мыслью об отце [Tromley 2010: 163]. На самом деле жизнь Гамлета и его личность неотделимы от руководства Призрака. (Позже в рассказах о Шерлоке Холмсе руководство отца-призрака превратится во врожденный талант к разгадке тайн.) Смерть отца провоцирует у Гамлета появление суицидальных наклонностей, а появление Призрака и раскрытие обстоятельств насильственной смерти отца лишь укореняют в сознании Гамлета мысли о самоубийстве. Двусмысленность, заложенная в монологе «Быть или не быть» (акт 3, сцена 1), всегда оставляет пространство для дискуссии, но, несомненно, в нем говорится о выборе между мщением за смерть отца и совершением самоубийства. Гамлет выбирает месть как принцип бытия. По ходу действия одержимость Гамлета нарастает и становится все более очевидной [Ibid.: 179–180]. В финале Гамлет становится королем Дании и, подобно Призраку, удерживает Горацио от самоубийства. Он хочет, чтобы Горацио рассказал «его историю», но, как выразился Тромли, его устами говорит все тот же Призрак. Когда Гамлет умирает, становится понятно, что невозможно одновременно быть одержимым Призраком и оставаться в живых, но при этом нельзя добиться самостоятельности, выбросив из своей биографии темные страницы, связанные с отцом. В свете кровавой развязки Гамлет проходит полный цикл с момента произнесения монолога «Быть или не быть». Речь идет не о выборе между жизнью и смертью, а о том, какая смерть придаст достойный смысл прожитой жизни. И Гамлет предпочел самоубийству в уединении публичную смерть, в которой символически выразились все сложности его родственных отношений.

Идея Джоунса спроецировать «Эдипов треугольник» на Гамлета не выдерживает критики, но ему нужно отдать должное за проницательную интерпретацию совершенного Гамлетом непредумышленного убийства Полония, представленную в его работах, особенно в книге «Эдип и Гамлет» [Jones 1940]. По мнению Джоунса, Полоний «олицетворяет совокупность

ненавистных старческих черт характера, а также неприемлемое стремление быть “собакой на сене” по отношению к окружающим. Полоний воплощает в себе отвратительные черты всех тех мифологических отцов и дедов, которые владеют ценностью, но не пользуются ею. Поэтому неудивительно, что, подобно Персею, который случайно убил своего деда Акрисия, спрятавшего свою дочь Данаю, дабы сохранить ее девственность, Гамлет “случайно” убивает Полония и тем самым разрешает ситуацию в точном соответствии с требованиями не только данного сюжета, но и всей фольклорной традиции» [Ibid.: 108].

Поведение Полония — классический пример шизоидной «двойной связки» (double bind), которая, по утверждению антрополога Грегори Бэйтсона, часто возникает в подобных напряженных отношениях родителей и детей [Bateson et al. 1956: 251–254]. Полоний требует от стоящего перед ним на коленях сына, чтобы тот был верен себе и не слушал других. Смысл сообщения, таким образом, находится в прямом противоречии с контекстом сообщения, ибо адресат не может быть самим собой по указке другого. Похоже, что Шекспир умышленно представляет фигуры Гертруды и Полония как бы симметрично по обе стороны от разгневанного Гамлета. Гамлет поражает Гертруду «кинжалами» своих слов за сожительство с Клавдием, ненадолго прерывается, чтобы пронзить мечом Полония, приняв его за Клавдия, а затем продолжает обвинять мать. Гамлет хочет убить мать, но сдерживает себя. Он не думает убивать Полония и все же делает это. Его безжалостные словесные нападки на мать идут параллельно с постоянными насмешками над Полонием и хладнокровной реакцией на его смерть: «Ты, жалкий суетливый шут, прощай!» (акт 3, сцена 4, ст. 212) [Шекспир 1965: 128]. Убийство Полония, случайное, но принесшее Гамлету удовлетворение, можно интерпретировать как подавленный протест Гамлета против клише отцовства. Это клише отцовства стало бы семейной реальностью для Гамлета, если бы он не убил Полония и женился на Офелии. Именно в ответ на неспособность Гертруды соответствовать истинному идеалу материнства (в понимании Гамлета) и неспособность Полония привнести в его жизнь настоящее отцовство Гамлет наносит им обоим удар.

Полоний по просьбе Клавдия постоянно следит за Гамлетом, чтобы тот в своем безумии не нанес вреда Гертруде и Офелии. Если Призрак — это мертвец, являющийся Гамлету, то

шпион — живой человек, следящий за Гамлетом, скрываясь от его глаз. Ирония заключается в том, что, как Гамлет позже признается Лаэрту, именно безумие руководит им в убийстве Полония. В лице Полония за Гамлетом следит сам Клавдий, Полоний появляется там, где Клавдий не хотел бы появляться лично. В некотором смысле Полоний — это призрак Клавдия, который ведет себя не так, как полагается призраку. Когда Гамлету в первый раз явился Призрак, ему было необходимо определить, является ли Призрак действительным воплощением отца. Здесь же Гамлету надо правильно понять, настоящий ли злодей преследует его. Гамлет ошибается, но в этой ошибке есть и доля верного понимания. Соответственно Призрак вмешивается, чтобы отвлечь Гамлета от мысли об убийстве Гертруды и убедить его не отклоняться в ложном направлении от конечной цели — убийства главного злодея, Клавдия.

Опровергая Фрейда, Рене Жирар утверждает, что объект желания никогда не дан человеку. Желание всегда сосредоточено на объекте, который уже желаем другим субъектом. Выражаясь понятийным аппаратом иденетики (гигнетики), Жирар свел Эдипов комплекс к феномену отождествления субъекта (эго) с другим субъектом (коннектором), порождающего желание по отношению к объекту (альтеру). Говоря о важности левистросовского понятия «взаимности» в анализе литературного произведения, Жирар отдает дань признательности Леви-Стросу.

«Взаимность трагедийного действия делает все персонажи друг на друга похожими. Т.к. протагонисты обычно воюют друг с другом, они все совершают одни и те же поступки. Мстители воспроизводят поведение своих будущих жертв, а те, в свою очередь, могут стать убийцами первых. Возмездие есть форма подражания» [Girard 1984: 161].

Жирар отдаляется от Леви-Строса, когда начинает говорить о сходстве персонажей, событий и поступков в противовес стросовскому акценту на структурные оппозиции. Жирар полагает, что под действием миметического (подражательного) желания появляются «двойники», т.е. внешне разные проявления онтологически идентичных эмоций и поступков. Поверхностное различие между злодеем и жертвой отрицается на структурном уровне, поскольку у них одни и те же сложно-составные свойства. Эти свойства возникают из-за имитации злодея жертвой и жертвы злодеем.

Приведем несколько примеров двойников в «Гамлете». Король-отец и принц-сын носят одно и то же имя — Гамлет.

У кронпринца Норвегии Фортинбраса, который захватывает Данию после смерти Клавдия и принца Гамлета, такое же имя, как и у его отца, короля Фортинбраса, убитого королем Гамлетом.

Принц Гамлет думает о самоубийстве после смерти отца («Когда б он сам мог дать себе расчет простым кинжалом?») (акт 3, сцена 1) [Шекспир 1965: 95]. Офелия покончила с собой после смерти отца. Принц Гамлет отказывается от совершения самоубийства в пользу достижения более благородной цели — мести за смерть отца. Позже он не даст Горацио выпить отравленное вино и призовет его повременить со смертью, чтобы рассказать «его историю». Во всех этих случаях скорбь по умершим родственникам провоцирует мысли о самоубийстве или его совершение, но при возможности мысли о суициде отвергаются во имя более славной смерти.

Принц Фортинбрас приходит с завоеванием в Данию так же, как некогда король Гамлет захватил часть земель Норвегии по взаимному соглашению, которое он заключил с Фортинбрасом перед поединком.

Убив отца Гамлета, Клавдий женится на его матери и выполняет функцию фигуры отца для Гамлета.

Узнав, что отца убил Клавдий, Гамлет начинает неадекватно себя вести — он врывается в комнату Офелии, пристально смотрит на нее, ничего не говоря. Когда пьеса «Убийство Гонзаго» заставляет Клавдия вспомнить об убийстве, он также оказывается не в себе — резко поднимается и уходит из зала. Когда Гамлет нечаянно убивает Полония, отца Офелии, та сходит с ума и кончает с собой.

Введенный в заблуждение дипломатическими интригами Клавдия, дяди принца Гамлета, и «старого норвежца», дяди принца Фортинбраса, принц Фортинбрас нападает на Польшу вместо Дании. Соответственно принц Гамлет случайно убивает главного советника Клавдия, Полония (имя Полоний/Polonius — не что иное как романизованная форма слова Polack — «поляк»), намереваясь убить Клавдия и думая, что за ковром прячется Клавдий. Шекспир, очевидно, строит параллель между нападением Гамлета на Полония и нападением Фортинбраса на Польшу [England 1987: 61]

Однако взаимность влечет за собой необходимость дифференциации, и при применении подхода Жирара к литературове-

дению нужно учитывать основной принцип структурного метода Леви-Строса — принцип структурных оппозиций. Проблема, которую пьеса «Гамлет» ставит перед миметической теорией Жирара, состоит в том, что в «Гамлете» объект желания (каковым для Гамлета является смерть Клавдия) предшествует мимесису (подражанию), а у Жирара мимесис создает объект желания. Принц Гамлет получает его от короля Гамлета или, иными словами, приходит к нему «дедуктивным методом» с помощью призрака отца. В некоторых отношениях «Гамлет» прямо противоречит теории Жирара. В «Дон Кихоте» Сервантеса или «Божественной комедии» Данте — оба эти произведения приводятся Жираром в качестве ярких примеров миметического желания в ранней современной литературе — книги служат героям моделями для создания объектов желания. Дон Кихот верит каждому слову из рыцарских романов и инсценирует в своей жизни подвиги Амадиса Гальского, подстраивая повседневную реальность под литературную модель: «...а посему да будет тебе известно, Санчо, что славный Амадис Галльский был одним из лучших рыцарей в мире. Нет, я не так выразился: не *одним из*, а единственным, первым, непревзойденным, возвышавшимся над всем. Кто только жил в ту пору на свете... Так же точно и Амадис был путеводною звездой, ярким светилом, солнцем отважных и влюбленных рыцарей, и мы все, сражающиеся под стягом любви и рыцарства, должны ему подражать... я намерен подражать Амадису...» [Сервантес 2011: 248–249]. Подобным образом Паоло и Франческа в «Божественной комедии» влюбляются друг в друга, прочтя книгу о других влюбленных. В случае Гамлета, однако, он открыто отвергает книжные знания, ибо они препятствуют исполнению велений Призрака.

Да, бедный дух, пока гнездится память
В несчастном этом шаре. О тебе?
Ах, я с таблицы памяти моей
Все суетные записи сотру,
Все книжные слова, все отпечатки,
Что молодость и опыт берегли;
И в книге мозга моего пребудет
Лишь твой завет, не смешанный ни с чем,
Что низменнее; да, клянуса небом!

(акт 1, сцена 5) [Шекспир 1965: 48].

Под «низменными» вещами подразумеваются как минимум дела любовные, поэтому Гамлет и отстраняется от Офелии в результате встречи с Призраком. Любовь, по Жирару, — воплощение желания (в историях Дон Кихота и Паоло с Франческой она занимает центральное место), однако Гамлет подавляет в себе любовь ради исполнения сыновнего долга.

Модель Жирара удачно срабатывает для «Дон Кихота» и «Божественной комедии». Но в «Гамлете» герой делает нечто прямо противоположное идее построения моделей для подражания. В истории Гамлета представлено последовательное разрушение моделей (коннекторов), привязанных к объектам, в контексте самопорождения субъекта. Это заметно еще в начале пьесы, когда Гамлет решает стереть «с таблицы памяти все суетные записи» во имя исполнения велений отца. Критический ум Гамлета не воспринимает речь Призрака с точки зрения ее фактической стороны, а сразу задумывается, несет ли она в себе добро.

Дух, представший мне,
Быть может, был и дьявол; дьявол властен
Облечься в милый образ; и возможно,
Что, так как я расслаблен и печален, —
А над такой душой он очень мощен, —
Меня он в гибель вводит.

(акт 2, сцена 2) [Шекспир 1965: 90].

Гамлет пытается разобраться в происходящем и принимает во внимание возможность того, что, с одной стороны, дядя Клавдий известен умением скрывать страшные тайны под добродушным видом и, следовательно, нельзя доверять мнимой доброте, а с другой — дьявол тоже может действовать в обличье Призрака. Гамлет решает удостовериться в правдивости слов Призрака. Он применяет нечто вроде дедуктивного метода Холмса, когда приглашает актеров сыграть «Убийство Гонзаго», дабы провести «следственный эксперимент» и увидеть реакцию Клавдия. Он хочет «заарканить совесть короля» (акт 2, сцена 2) [Там же]. Когда Гамлет видит, как во время сцены убийства Клавдий резко встает (словно он «испугался холостого выстрела») (акт 3, сцена 2) [Там же: 113]) и уходит из зала, он воспринимает это как доказательство вины Клавдия. В то же время он открыто делает Люциана племянником короля, после чего Клавдию становится очевидно, что Гамлет жаждет его

смерти [Kastan 1987: 118]. Это очередное указание на то, что Гамлет стремится к искренности и прозрачности и отказывается приспособляться к атмосфере обмана и утаивания, создаваемой Клавдием.

Он снова выражает протест против зависимости от миметических моделей:

Так трусами нас делает раздумье,
И так решимости природный цвет
Хиреет под налетом мысли бледным,
И начинанья, взнесшиеся мощно,
Сворачивая в сторону свой ход,
Теряют имя действия.

(акт 3, сцена 1) [Шекспир 1965: 95–96].

Клавдий воплощает в себе тип человека, погрязшего в интригах, которые сам же плетет, т.е. он следует своего рода моделям, которые сам порождает (говоря словами Призрака: «Да, этот блудный зверь, кровосмеситель, волшбой ума, коварства черным даром — О гнусный ум и гнусный дар, что властны так обольщать! — склонил к постыдным ласкам мою, казалось, чистую жену» (акт 1, сцена 5) [Там же: 47]). Такая жизнь превращает его в труса (он избавляется от врагов, отравляя их, что считается подлым и бесчеловечным способом борьбы). А Гамлет ищет правду и справедливость, кроющиеся за притворной видимостью. В противоположность Жирану, у него нет двойственного отношения к мести. В самом деле он искренне жаждет мести, на что указывает его реплика: «...сейчас я жаркой крови испить бы мог...» (акт 3, сцена 2) [Там же: 121], но ему хочется найти правильный способ мщения, который подходил бы такому человеку, как Клавдий. Ключ к пониманию замысла Шекспира — момент, когда Гамлет сознательно удерживает себя от убийства. Он застаёт врага во время молитвы; оставаясь незамеченным, вынимает меч из ножен и готовится нанести удар. Но его останавливает тот факт, что Клавдий молится:

Теперь свершить бы все — он на молитве;
И я свершу; и он взойдет на небо;
И я отмщен. Здесь требуется взвесить:
Отец мой гибнет от руки злодея,
И этого злодея сам я шлю
На небо.

Ведь это же награда, а не месть!
Отец сражен был в грубом пресыщенье,
Когда его грехи цвели, как май;
Каков расчет с ним, знает только небо.
Но по тому, как можем мы судить,
С ним тяжело: и буду ль я отмщен,
Сразив убийцу в чистый миг молитвы,
Когда он в путь снаряжен и готов?
Нет.
Назад, мой меч, узнай страшной обхват;
Когда он будет пьян, или во гнев,
Иль в кровосмесных наслажденьях ложа;
В кощунстве, за игрой, за чем-нибудь,
В чем нет добра. — Тогда его сшиби,
Так, чтобы пятками брыкнул он в небо
И чтоб душа была черна, как ад,
Куда она отправится.

(акт 3, сцена 3) [Шекспир 1965: 124–125].

В католичестве преступнику могут быть прощены злодеяния в случае раскаяния. Гамлет желает удостовериться, что Клавдий не попадет в рай, а, напротив, окажется в аду. Он хочет взять бразды правосудия в свои руки и добиться того, чтобы Клавдий не воспользовался предоставленной католической верой возможностью и не вымолил себе место в раю. Чтобы месть свершилась правильным образом, Гамлету нужно заставить злодея на месте преступления, а не в момент покаяния. Позже, в жанре детективного рассказа, поимка преступника на месте преступления, дабы непосредственно доказать его вину, становится своего рода императивом (например, Холмс подвергает сэра Генри Баскервиля смертельной опасности, но он вынужден использовать его в качестве приманки, чтобы заставить Стэйплтона выпустить свою собаку и тем самым заставить его на месте преступления). Сцена с молитвой Клавдия лишена какой бы то ни было религиозной подоплеки. Из этой сцены мы также узнаем, что на совести Клавдия, помимо братоубийства и кровосмешения, есть и другие преступления. Он пьет, богохульствует и играет в азартные игры. Он абсолютно преступный тип. Кроме того, убив Клавдия в спину, Гамлет повел бы себя как трус, а значит, как сказал бы Жирар, прислужник мимесиса. В то же время правильно выбранный способ отмщения дает право самому Гамлету на рай после смерти. В момент

его смерти Горацио говорит: «Спи, милый принц. Спи, убаюкан пеньем херувимов!» (акт 5, сцена 2) [Там же: 206].

Фигура Лаэрта играет центральную роль в миметической теории Жирара. Гамлет, по мнению Жирара, исповедует двойственное отношение к мести. Лаэрт же — в высшей степени типичный, импульсивный, «примитивный и бездумный» мститель (в жанре детектива его копией является конандойльский персонаж, инспектор Лестрейд, фамилия которого опять же странным образом напоминает имя «Лаэрт»). Узнав о том, что его отец Полоний убит, он сразу возвращается в Данию, собирает мятежную толпу, врывается в замок и выступает против Клавдия. Сначала он думает, что его отца убил Клавдий («Ты, мерзостный король, верни отца мне!») (акт 4, сцена 5) [Там же: 155]. Но Клавдий говорит Лаэрту, что это сделал Гамлет, и подстрекает Лаэрта убить его. Сестра Лаэрта, Офелия, топится в реке, и Лаэрт обвиняет Гамлета в смерти отца и сестры. Лаэрт набрасывается на Гамлета на могиле Офелии; назначается поединок на рапирах. Жирар видит в этой ситуации доказательство того, что у Гамлета желание мстить появляется под влиянием Лаэрта.

«В конечном итоге, по моему мнению, не актер и не армия Фортинбраса, а не кто иной, как Лаэрт повлиял на поступок Гамлета. Лаэрт преподнес Гамлету самый убедительный спектакль, и не потому что он “лучший” пример для подражания, а потому что его ситуация аналогична гамлетовской. Будучи в какой-то мере в равном положении с Гамлетом, Лаэрт со своим страстным порывом не мог не стать самым мощным катализатором. В таких условиях даже у самых спокойных людей подражательный инстинкт разгорелся бы до такой степени, что даже такая страшная миссия, как месть, стала бы выполнимой» [Girard 1984: 179].

Лаэрт получил традиционное воспитание, он преданно следует общественным установкам. По мнению Жирара, при нападении Лаэрта Гамлет перенимает от него заряд несдержанного гнева и окончательно отбрасывает внутренние препятствия к убийству Клавдия. Однако при ближайшем рассмотрении интерпретация Жирара не выдерживает критики. Во-первых, Гамлет сам ведет себя безрассудно и импульсивно, как Лаэрт, когда нечаянно убивает его отца, Полония. Жажда мести была у Гамлета еще до проявления жажды мести у Лаэрта и потому не может быть производной от последней. Во-вторых, если она передалась Гамлету от Лаэрта, от кого же она тогда появилась

у самого Лаэрта? Да, Лаэрта спровоцировал Клавдий, но ведь Клавдий — трус, неспособный подвигнуть кого бы то ни было на благородную месть. В-третьих, Гамлет принес Лаэрту извинения. Маловероятно, что некто будет просить прощения у того, кто настроил его на месть. Наконец главный критический аргумент: Лаэрт и Гамлет — соперники (соперничество — естественное следствие работы миметического желания), но не на почве мести, а на почве любви к Офелии. Действительно, именно здесь мы видим эффект, который произвело на Гамлета поведение Лаэрта. Как Гамлет потом сказал Горацио: «Но, право же, своим кичливым горем меня взбесил он» (акт 5, сцена 2) [Шекспир 1965: 192]. Но здесь Гамлет говорит все же о своих чувствах к Офелии, а не к Клавдию:

Ее любил я; сорок тысяч братьев
Всем множеством своей любви со мною
Не уравнились бы.

(акт 5, сцена 1) [Там же: 187].

Гамлет готов убить себя из любви к Офелии и этим продемонстрировать Лаэрту, что его чувства к Офелии сильнее, чем у последнего. Гамлет разрывается между местью за смерть отца и желанием слиться воедино с Офелией посредством собственной смерти:

Ты пришел сюда, чтоб хныкать?
Чтоб мне назло в могилу соскочить?
Заройся с нею заживо — я тоже.

(акт 5, сцена 1) [Там же: 187–188].

Лаэрт разбудил в Гамлете дремлющую любовь к Офелии; в ответ на это Гамлет дал ему понять, что его чувство выше братского чувства самого Лаэрта. Чувство Гамлета идет от сердца, в то время как чувство Лаэрта обусловлено общественным обычаем. Лаэрта больше удручает беспорядок на похоронах, нежели потеря сестры. Любовь Гамлета и любовь Лаэрта имеют разную природу: Гамлет — будущий жених Офелии, Лаэрт — ее брат. Гамлет и раньше любил Офелию, и это чувство не было переято от Лаэрта. Гамлет заглушил в себе возвышенную любовь, чтобы переключиться на месть, но при виде Лаэрта, публично оплакивающего сестру, Гамлет вновь вспоминает об Офелии. Соперничество очевидно, но его миметическая база гораздо сложнее, чем у Жирара. У Жирара под чувствами подразумева-

ются только романтические чувства, и романтические чувства основаны на мимезисе и ведут к мимезису, в то время как в «Гамлете» романтическая любовь разгорается *в противовес, а не как подражание*, причем в противовес родственным чувствам, а не чьей-то другой романтической любви.

Сцена скорби Лаэрта оказывает на Гамлета психологический эффект, как бы симметричный эффекту, произведенному на Клавдия спектаклем «Убийство Гонзаго». Театральность «Убийства Гонзаго» пробуждает совесть Клавдия — напускной траур Лаэрта пробуждает страсть Гамлета.

Существуют глубинная параллель между состояниями Гамлета и Лаэрта. Гамлет нечаянно убил отца Лаэрта, приняв его за Клавдия. Лаэрт сначала думал, что его отца убил Клавдий. Клавдий натравливает Лаэрта на Гамлета, так же как Призрак настраивал Гамлета на убийство Клавдия. Как правильно заметил Фред Тромли, Клавдий как бы возвращает Лаэрту отца, беря на себя его роль. Таким образом, Лаэрт и Гамлет становятся практически идеальными двойниками — оба потеряли отцов, оба пребывают под «отеческим» покровительством Клавдия [Tromley 2010: 159].

Незадолго до поединка на рапирах Гамлет извиняется перед Лаэртом. Он не желает следовать традиционной модели, не различающей нечаянное и умышленное убийство. Извинения смягчают гнев Лаэрта, но он все равно настаивает на поединке, т.к. обычай требует защищать свою честь. И здесь на первый план выступает уже не месть за Полония, а подчинение приказу Клавдия. В отличие от Гамлета, Лаэрт не готов отказаться от следования миметической модели обычая. Клавдий и Лаэрт тайно договариваются пропитать рапиру Лаэрта ядом и приготовить отравленное вино. Во время поединка Лаэрт ранит Гамлета отравленной рапирой, Гамлет убивает рапирой Лаэрта самого Лаэрта и Клавдия. Гертруда пьет отравленное вино. Лаэрт рассказывает о заговоре, организованном Клавдием. Гамлет вливает отравленное вино Клавдию в рот. Гамлет и Лаэрт приносят друг другу извинения («Да будешь ты в моей безвинен смерти / И моего отца, как я в твоей!» (акт 5, сцена 2) [Шекспир 1965: 205]) и называют друг друга братьями. Таков конец датской королевской семьи. Гамлет отказывается от последней «модели» — собственно, своего земного существования — ради бессмертия души: его душа будет вечно пребывать на небесах, а Горацио поведаст его земную историю последующим

поколениям. Вопреки мнению Жирара, когда наступает момент мести, именно Гамлету удается изменить образ мыслей Лаэрта. Если Шерлок Холмс показывает Лестрейду, как можно выйти за пределы поверхностной видимости и посмотреть на причину преступления с правильной точки зрения, то Гамлет учит Лаэрта, как узнать настоящего преступника, Клавдия. Гамлет убил отца Лаэрта по неведению, но истинный злодей, стоящий за целой чередой убийств, — это Клавдий. В конце все признают, что в кровавой развязке полностью виновен Клавдий («блудодей, убийца, [датчанин]⁴ окаянный»).

Финал пьесы ставит под вопрос еще один аспект теории миметического желания Жирара — идею «козла отпущения». Жирар полагает, что нарастание мимесиса приводит к вспышке насилия, в результате чего общество вынуждено принести в жертву невинного, чтобы выйти из порочного круга мести. Такой жертвой якобы является Гамлет, причем он как бы наследует статус жертвы: пытаясь исправить зло, причиненное его отцу, он сам пал жертвой зла. Однако ему удастся обратить гнев народа против истинного злодея, Клавдия. Это может означать лишь одно, а именно — торжество субъекта Нового времени, который благодаря Божьей помощи и дедуктивной логике способен наказать истинного преступника. Хотя Гамлет погибает, ему удастся разоблачить и покарать зло.

Заключение

Пример «Гамлета» красноречиво показывает, как литературное произведение может быть сложнейшим образом структурировано по принципу оппозиций Леви-Строса и двойников Жирара. Хотя Жирар справедливо пишет о важной роли мимесиса в крупнейших произведениях европейской литературы, он заблуждается, когда сводит межличностное посредничество к аффективному мимесису, столь отчетливо проявляющемуся в «Дон Кихоте» Сервантеса. В истории Гамлета речь идет не о миметическом желании по отношению к внешним объектам, а о зарождении современного субъекта посредством принесения в жертву подражательных моделей. В случае Гамлета мы имеем дело с драматичным процессом генезиса субъекта через его отношения с реальными родственниками и метафорическими родственниками-двойниками в контексте таких онтологических констант, как рождение, смерть и брак. Принято считать (см. труды Мишеля Фуко), что индивидуальный субъект

Нового времени пришел на смену субъекту коллективному, погруженному в семейно-родственные отношения. Но, как показывает «Гамлет», генезис этого индивидуального субъекта невозможен без участия социума, структурированного по принципам кровного родства и брачного союза. Гамлет по самой глубинной сути является «сыном», и именно «кровно-кровавая мысль» приводит к тому, что он тщательно «сортирует» личные и фамильные свойства в своем ближайшем социальном кругу, чтобы стать субъектом, который переживет свою телесную оболочку. К Гамлету также плохо применима идея Эдипова комплекса: невзирая на то, что между Гамлетом и его родителями действительно образуется троичная связь, по тексту пьесы ясно, что этот треугольник зиждется не на желании овладеть матерью и убить отца, а, напротив, на желании избавиться от живой матери и быть одержимым покойным отцом.

Литература Нового времени, документирующая становление индивидуального субъекта, не лишена древних мифем. Этих якобы сугубо мифологических оппозиций в «Гамлете» гораздо больше, чем в типичном мифе, и интертекстуальное «родство» выходит далеко за рамки версий одного произведения и даже за пределы жанров, связывая всю европейскую литературную традицию в единый «миф». Отношения взаимности между различными мифемами в «Гамлете» и рассмотренных здесь произведениях Шекспира и других авторов настолько сильны, что выходят за пределы содержательного плана и переходят на формальное сходство вплоть до «случайного» подобия имен у таких ключевых героев, как Hamlet, Hal и Holmes, Laertes and Lestrade.

Перевод с английского А.Ю. Сиим (Москвитиной)

¹ О термине «гигнетика» см.: URL: <http://kinshipstudies.org/kinshipstudies/the-phenomenon-of-kinship-prolegomena-to-an-idenetic-theory/>.

² Такое понимание структуры текста не является чем-то новым в области шекспироведения. Например, Берг Стэйтс в своей работе «Старший брат Гамлета» заметил нечто наподобие мифем, говоря о «периодически возникающих сочетаниях черт характера героя и ситуаций в закрытом пространстве драм Шекспира... так что повсеместно в каноне мы встречаем если не своего рода комбинаторную генетику, то во всяком случае принцип естественного отбора, благодаря которому “гены” одного героя последовательно как бы передаются и приспособляются к более поздним персонажам» [States 1987: 537–538].

³ В шекспировском оригинале Гамлет называет Клавдия датчанином: “incestuous, murderous, damned Dane” (акт 5, сцена 2).

⁴ См. прим. 3.

Дзибель 2001 — *Дзибель Г.В.* Феномен родства: пролегомены к иденетической теории (АР-6). СПб., 2001.

Конан Дойл 1989 — *Конан Дойл А.* Случай с переводчиком // Записки о Шерлоке Холмсе. М., 1989. С. 115–144.

Сервантес 2011 — *Сервантес Сааведра М. де.* Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский / пер. с исп. Н.М. Любимова; стихи в пер. Ю.Б. Корнеева; примеч. В.Е. Багно. М., 2011.

Тургенев 1980 — *Тургенев И.С.* Гамлет и Дон Кихот // Тургенев И.С. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. М., 1980. Т. 5.

Шекспир 1965 — *Шекспир В.* Гамлет, принц Датский / пер. М.Л. Лозинского. М., 1965.

Accardo 1984 — *Accardo P.* Diagnosis and Detection: The Medieval Iconography of Sherlock Holmes. Rutherford, 1984.

Bateson et al. 1956 — *Bateson G., Jackson J.H., Weakland J.* Toward a Theory of Schizophrenia // Behavioural Science. 1956. Vol. 1.

Coleridge 1851 — *Coleridge H.* On the character of Hamlet // Essays and Marginalia. L., 1851.

Dziebel 2007 — *Dziebel G.V.* The Genius of Kinship: The Phenomenon of Kinship and the Global Diversity of Kinship Terminologies. Youngstown, 2007.

Eisenberg 1982 — *Eisenberg D.* Romances of chivalry in the Spanish Golden Age. Newark, 1982.

England 1987 — *England E.* Hamlet against revenge // Literature and Relief. 1987. Vol. 7.

Frank 1989 — *Frank L.* Reading the gravel page: Lyell, Darwin, and Conan Doyle // Nineteenth-Century Literature. 1989. Vol. 44, № 3.

French 2010 — *French A.L.* Shakespeare and the Critics. Cambridge, 2010.

Girard 1984 — *Girard R.* Hamlet's dull revenge // Stanford Literature Review Fall. 1984.

Gottschalk 1973 — *Gottschalk P.* Hamlet and the Scanning of Revenge // Shakespeare Quarterly. 1973. Vol. 24.

Jones 1910 — *Jones E.* The Oedipus-Complex as An Explanation of Hamlet's Mystery: A Study in Motive // American Journal of Psychology. 1910. Vol. 21.

Jones 1940 — *Jones E.* Hamlet and Oedipus. Garden City, 1940.

Kastan 1987 — *Kastan D.S.* ‘His semblable in his mirror’: *Hamlet* and the imitation of Revenge // Shakespeare Studies. 1987. Vol. 19.

Levi-Strauss 1955 — *Levi-Strauss C.* The Structural Study of Myth // Journal of American Folklore. 1955. Vol. 68.

Merrell, Queiroz 2010 — *Merrell F., Queiroz J.* Icons and abduction // Signs. 2010. Vol. 3.

Morgan 1859 — *Morgan A. de.* On the syllogism, № IV, and on the logic of relations // Transactions of the Cambridge Philosophical Society. 1859. Vol. 10.

Novak 1999 — *Novak B.* The Third Logic: Adolf Hitler and Abductive Logic: Ph.D. dissertation. Pennsylvania State University, 1999.

Parkin 1987 — *Parkin R.* Reincarnation and Alternating Generation Equivalence in Middle India // Journal of Anthropological Research. 1987. Vol. 44.

Parkin 1988 — *Parkin R.* Reincarnation and Alternating Generation Equivalence in Middle India // Journal of Anthropological Research. 1988. Vol. 44.

Peirce 1932 — *Peirce C.S.* Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge, 1932. Vol. 2.

Peirce 1934 — *Peirce C.S.* Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge, 1934. Vol. 5.

Peirce 1935 — *Peirce C.S.* Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge, 1935. Vol. 6.

Peirce 1958 — *Peirce C.S.* Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge, 1958. Vol. 7.

Sahlins 2011 — *Sahlins M.* What kinship is? // Journal of the Royal Anthropological Institute. 2011. Vol. 17.

Seltzer 1977 — *Seltzer D.* Prince Hal and the Tragic Style // Shakespeare Survey. 1977. Vol. 30.

States 1987 — *States B.O.* Hamlet's Older Brother // Hudson Review. 1987. Vol. 39.

Tromley 2010 — *Tromley F.* Fathers and sons in Shakespeare: The debt never promised. Toronto, 2010.

Walters 1984 — *Walters K.R.* Another showdown at the cleft way: An inquiry into classicists' criticism of Levi-Strauss' myth analysis // Classical World. 1984. Vol. 77.