

**Н. А. ШЛЕМОВА<sup>1</sup>**

## **ТРАГЕДИЯ «ГАМЛЕТ». МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

В статье речь идет о генезисе жанра трагедии вообще и метафизических смыслах в трагедии Уильяма Шекспира «Гамлет» в частности.

*Ключевые слова:* Дионис, мистерия, трагическое, смерть, бессмертие, потустороннее, Рок, конфликт, герой, катарсис, месть, смысл, театр, жизнь, душа, совесть, Бог.

Страданием приобретается познание.

*Эсхил*

Прежде чем начать говорить о трагедии «Гамлет», я затрону вопрос о генезисе жанра трагедии вообще, в котором наиболее глубоко в искусстве литературы проявлены метафизические основы или первоначала бытия и сознания.

По нашему убеждению, кризис современного мира связан с отпадением от единой метафизической Традиции. Трагедия рождается из связи с этой Традицией, держит ее и восстанавливает на протяжении истории своего существования. Для трагического автора и героя самым важным оказывается восстановление своего первоначального единства с божественным миром, с миром вечных Идей.

Единая метафизическая Традиция транслирует сознание/состояние Вечной жизни. Древний грек не просто верит в нее, он ее знает, видит, участвует в ней всей своей судьбою. Он онтогносеологически и антропологически через культ Диониса укоренен в вечной жизни, если хотите в ее истоках — Хаосе.

Трагедия ведет свое происхождение из Греции, где она развилась из лирической поэзии или дифирамбов — хвалебных песен в честь бога Диониса, в противоположность Аполлону, владыке иррациональной, стихийной стороны жизни, богу вдохновения, как священного безумия, подсознательного, трансового начала. Дифирамбы повествовали о страданиях Диониса. Дионис — самая загадочная фигура в олимпийском пантеоне.

Высшего своего развития греческая трагедия достигла при Эсхиле, Софокле и Еврипиде.

---

<sup>1</sup> Шлемова Наталья Анатольевна, кандидат философских наук, профессор МГПУ. E-mail: [shlemovana@mail.ru](mailto:shlemovana@mail.ru)

По воззрениям древних греков, над жизнью людей тяготеет неумолимый рок. Отсюда возникают противоречия между личностью, ее нравственными стремлениями или страстями, и слепой силой, управляющей миропорядком. Нарушение установленного высшей силой порядка составляет вину героя, независимо от нравственного или безнравственного характера его стремлений; последствиями этой вины являются страдания, которые и примиряют с героем высшую мировую силу — судьбу. Цель трагедии, по Аристотелю, — очищение посредством страданий погрешившего против высшей силы героя. В новой литературе, со времен Шекспира, понятие о трагическом видоизменялось вместе с новыми представлениями о нравственном миропорядке. В отличие от древней трагедии, называемой трагедией объективной, или трагедией положения и судьбы, новая трагедия называется трагедией субъективной (именно высочайшие нравственные требования Гамлета дают ему право считать «весь мир тюрьмой, а Данию — наихудшей») или характеров. Здесь трагизм заключается во внутреннем мире героя, в его полном противоречий характере. Из древних лишь у Софокла уже видны стремления к индивидуализации героя; в этом отношении его трагедии приближаются к новейшим.

В трагедии герой стоит в створе высшей истины и проверяется ею на прочность. Он, как правило, обладает какими-то чудесными свойствами, которыми его наделяет Рок. Прометей — предвидящий титан, Медея — колдунья, Эдип разгадывает тайны Сфинкса, Антигона, Электра и Федра наделены гениальностью сердца, бесстрашного в любви. (Гамлет в любви тоже идет до конца.)

Герой находит опору в самом себе, ибо его микрокосмос слит с макрокосмосом. Так воспитан, сформирован внутренний мир и характер трагического героя, что пророческими и магическими силами он разбивает власть настоящего и будущего в своей судьбе. Даже если герой погибает, он погибает как победитель, а не побежденный (образы Эдипа, Антигоны, Федры, Медеи и др.). Смысл конфликта героя и социального порядка в столкновении сильного, развивающегося, свободного духа и мира косной инертной материи. В столкновении индивидуальной воли сильной Личности и власти тирании, как тупого усредняющего начала. В столкновении Божественного закона и государственного произвола.

Эдип (в трагедии Софокла «Царь Эдип») сознательно идет на саморазоблачение, он объективно невиновен, но субъективно несет индивидуальную ответственность. Он жаждет очищения от проклятья собственной кровью. Не прорастает истина, не политая кровью. И вечная любовь и верность, не распятые и не принесенные в жертву, не имеют перспективы становления Законом жизни. В Эмпиреи не попадают, не пройдя через Ад. Страдание изменяет душу, трансформирует, преображает. Страдание расплавляет душу для восприятия высших истин. Страдание соединяет душу с Богом. Без жертвы нет Духовного пути. Без жертвы не наступает духовного просветления.

В чем смысл пролитой крови за честь, достоинство и нравственные ценности, в чем смысл порванных цепей судьбы ценой жизни? В предельной самоидентификации героя, в конечном самоопределении. Он к духу ищет путь и находит его через страдание, жертву или смерть.

Античная трагедия — потомок мистерий древнего мира. А это работа в иной мерности пространства и времени. Акты мистерий — алгоритмы

посвятительного пути, которые начинаются очищением от скверны этого мира (материя есть зло, в древнегреческом представлении) и испытаниями воли кандидата в посвященные: пробужденные. Прошедший испытания удостаивается видения высшего света и эпоптии – слияния с божеством. Удостаивается посвящения в высшие Мудрость и Любовь.

И если посмотреть внимательно, что мы обнаруживаем в основе всех великих трагедий — истину Любви, подтверждения, через испытания, бесстрашия в любви к Богу или человеку. Но острие любви обращается против любящего. («Лишь тот, кто умирает ежечасно, преодолевает смерть. Умирать означает любить»). Джидду Кришнамурти)

Герои трагедии испытывают свою экзистенцию (сокровенную сущность) на краю жизненной нормы. Гибельное пребывание на краю нормы — естественное состояние для трагического героя. И здесь важно не намерение, а конечный результат. Душа через гибель свою воссоединяется с Богом.

Греки VI–IV вв. до н. э., еще не развращенные и не обессиленные цивилизацией, были открыты Космосу и свободно взаимодействовали с ним в акте творческого порыва, в трансцензусе творчества. Мало того, они осознавали шестым чувством, что их действия на физическом плане меняют и картину Тонкого мира. Равно обладали искусством считывать изменения в духовной (ноуменальной) реальности.

Трагедия сохраняет в своей структуре принцип триадичности мироздания (по Пифагору): Мир Наивысший, Мир Высший и мир низший. В трагедии это: Закон или высший принцип, две противоборствующие силы: добро-зло, и то, что приводит их в движение: Рок. Да, трагедия — это экзистенция духа. (Трагедия — дух, драма — душа, комедия — тело.)

Еще Г. Гегелем в его классической «Эстетике» было замечено, что хорошая трагедия обладает таким внутренним единством содержания, что строго логична в своей структуре, как наука. Последнее роднит ее с философией: все звенья трехчастной структуры трагедии так крепко спаяны между собой, что изъятие одного звена поведет за собой распадение всей цепи. С точки зрения же искусства, трагедия универсальнее всех других видов искусств, ибо представляет собой высший синтез их во всей сложной простоте своего действия: фабулы, поэзии (словесно-образного выражения), ритмико-пластических образов и решений, и пения (хор), а также элементов живописного выражения. И красота ее суть Идея.

Современные люди испытание духом, вечностью не прошли, метафизическая воля к вечной жизни им неведома, потому трагедий не пишут и не ставят, за самым редчайшим исключением.

На наш взгляд, ключевым событием, меняющим сознание главного героя и направляющим, явно или скрыто, действие в трагедии «Гамлет», служит явление Призрака. Тень Призрака, собственно и начинающая действие, пронизывает его до конца, проявляясь еще не раз на протяжении всей пьесы. Из всех одиннадцати трагедий Шекспира такая развернутая встреча с Потусторонним происходит только в «Гамлете». Мистицизм пьесы физичен. И главный герой оказывается готовым к этой встрече. «А чем он для души моей опасен, / Когда она бессмертна, как и он?» [Шекспир, 2010, с. 186]. Гамлет ждет только подтверждения своему мистическому чувствознанию.

Но еще до встречи с Потусторонним нам открывается дуализм мироощущения Гамлета, несомненно, имеющий антично-средневековый генезис: тело — гробница души. «О, тяжкий груз из мяса и костей, / Когда ты мог исчезнуть, испариться! / О, если бы Предвечный не занес / В грехи самоубийство! Боже! Боже! / Каким ничтожным, плоским и тупым / Мне кажется весь свет в своих движеньях!» [Шекспир, 2010, с. 172].

Сразу возникает аллюзия с «миром, как чумой» у Альбера Камю в его романе «Чума» (1947). За отречение от основ наказаны мы хаосом «бесплодья умственного тупика». И **вопрос о самоубийстве** («Быть или не быть?»), как точно определяет А. Камю в «Эссе об абсурде», становится **главным вопросом философии**. Однако Гамлет, как мы увидим в дальнейшем, переводит свой метафизический бунт против абсурдности жизни с плана ума на уровень прямого и непосредственного действия: ведь он не флейта, чтобы на нем играть. (Я никогда не забуду ту неповторимую интонацию, с которой Иннокентий Смоктуновский в фильме Григория Козинцева «Гамлет» произносит: «... Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя» [1: III, 2, с. 252]. Вот это «нельзя» становится переломным в судьбе Гамлета, он начинает действовать. И метод показного безумия здесь пригодился. Ведь «весь мир лицедействует», — написано было на театре «Глобус», — и безумие — одна из масок.

Но все же, почему Гамлет медлит в решимости своей: его мучает «... неизвестность после смерти, / Боязнь страны, откуда ни один не возвращался...» [Шекспир, 2010, с. 232]. И мучает и влечет к исследованию одновременно. Собственно в чем подспудно заключаются усилия Гамлета как ни в физическом преодолении смерти. Он подспудно пытается соединить не только «порвавшуюся дней связующую нить», но порвавшуюся связь Миров: видимого и незримого.

Складывается впечатление, что Гамлет родился со вкусом к инобытию, что душа его, придя в воплощение, в силу своего большого развития, как-то сразу устала от рамок утлой трехмерности («весь мир — тюрьма»). И встреча с Призраком — духом горячо любимого отца, становится посвятительной для Гамлета, Призрак наделяет его даром видеть невидимое, духом волшебства (не зря же он назовет эту встречу «волшебной»). Законом для Гамлета становится сердце, и в людях, посредством открывшегося волшебства, разбирается оно.

Гамлет начинает читать по глазам людей (придворных, Гильденстерна, в частности), что они лгут, начинает предвидеть: в том же ключевом монологе «Быть или не быть?» в конце он восклицает, обращая мысленно к любимой им Офелии: «нимфа». Офелия, как мы знаем, разделит судьбу нимфы. Для других он становится *зеркалом*, в котором видно их насквозь. Неслучайно ведь Королева взмолится: «Гамлет, перестань! / Ты повернул глаза зрачками в душу, / А там повсюду пятна черноты, / И их ничем не смыть» [Шекспир, 2010, с. 261].

Итак, *двоемирие*, как экзистенциал, раздвоенность между смертью и жизнью, ложью и истиной, является экзистенциальной чертой характера Гамлета. Антропологическое одиночество — как следствие прикосновения к *иной* мерности, иноматериальности, тонким мирам, в том числе, и как результат живой совести героя. Так, встреча с Призраком делает героя инструментом

Инобытия, орудием Рока. Гамлет восклицает на уводящее его от мира людей, общение с Призраком: «Это — голо / Моей судьбы, и, как Немейский лев, / Бросаюсь я вперед, себя не слыша» [Шекспир, 2010, с. 187]. Рок же проявляет себя как принцип трансформации и сознания героев и театрального действия. Рок — Провиденциальная Воля, движущая миром, историей. Собственно, *сама трагедия есть некая метаистория об антропологическом крахе. ., который Шекспир увидел еще на рубеже XVI–XVII вв.*

Виденье Гамлета становится трагическим — человек предстает для него «квинтэссенцией праха» [Шекспир, 2010, с. 216]. Онтологически эта проблема неподлинности человеческого бытия автором-героем не решается в пьесе, ибо весь «мир — театр». Призрак — дух отца — часть самого Гамлета. Тогда что Там, в Том мире, как не наше Сознание?. . Сомнения раздваивают физическое сознание героя до сцены с «Мышеловкой» («... Но может статься, / Тот дух был дьявол. Дьявол мог принять / Любимый образ...») [Шекспир, 2010, с. 216]), но коль скоро реакция Клавдия выдаёт в нем убийцу законного короля, то и сомнения проходят.

Итак, тема «театра как зеркала». «Каждое нарушение меры отступает от назначения театра, цель которого во все времена была и будет: держать, так сказать, зеркало перед природой, показать доблести ее истинное лицо и ее истинное — низости, и каждому веку истории — его неприкрашенный облик» [Шекспир, 2010, с. 237]. Театр жизни полон смеющихся профанов, но суд одного посвященного перевешивает «целый театр, полный первых». И данный посвященный — автор-герой — в пьесе «Гамлет» ставит не только зеркало совести в мире, где совесть умерла, но и являет метафизическое окно в зазеркалье, исследуя Тот мир, как состояние своего сознания. Эзотерическая реальность, как производящая, первостепенна для Гамлета. Гамлет приходит в этот мир с уже готовой душой — сформированным миром в душе, познание для него становится *припоминанием* врожденного знания души (по Платону).

Трагедия «Гамлет» остается сюжетно открытой (собственно, это самая сложная, неясная, иррациональная пьеса из всех пьес драматурга). Там, где Шекспир затрудняется прописать сюжетную линию, за него это совершает Провидение, трансфизическая реальность. *Неразрешённость онтологического действия* внутри ее, трагедии, замысла делает ее только более актуальной сегодня. «Гамлета» по праву можно назвать *трагедией сопротивления* — внешнему, профанному миру и Року одновременно. Главный герой, как и автор, предстает титаном Возрождения, созидающим и разрушающим миры.

Воля Призрака толкает Гамлета на смерть, но еще Платон в «Федоне» устами Сократа определил смерть как исцеление души. А может вовсе нет границы между мирами?. . и только страх ума ее создал. Судьба Гамлета — открытый метафизический акт/эксперимент. Ведь именно посюсторонний мир предстает зыбким, призрачным и неустойчивым, покоящемся на зле и произволе. Но, воля «призрачного» Потустороннего неодолима и разрушает «датскую тюрьму». Пьеса кончается не только смертью главного героя, но горой трупов. Очищающий катарсис. Воистину: «Есть в мире тьма, Гораций, кой-чего, / Что вашей философии не снилось» [Шекспир, 2010, с. 196]. Эта формула дает нам понять, что дионисийское, иррациональное начало преобладает над аполлоническим — рациональным началом, как в пьесе, так и в жизни.

Потусторонний мир, высший Закон справедливости, или воздаяния, превращает главного героя в орудие Рока. Действие Рока неостановимо, под него подпадают все без исключения персонажи пьесы, связанные как-либо с Гамлетом. Вот это сакральное вмешательство Высшей силы в судьбы действующих лиц, заставляющее их перед судом собственной совести признавать высшую инстанцию божественного провидения, дает нам право определить трагедию «Гамлет» как прямого потомка античных, самых ранних — элевсинских мистерий. И в этой художественно-метафизической преемственности заключается воссоединение порванной связи времен и миров.

Чем лично мне интересен жанр прагедии — непосредственным вмешательством Высших сил в жизнь человека. Что само по себе дает нам повод заглянуть в Неведомое, выйти за пределы самого понятия «человек». Только отношения человека с Высшим миром и представляют непреходящий интерес, ибо раскрывают сущность человека.

В античной трагедии, а только в античности этот жанр в чистом виде и существовал, Боги принимали непосредственное участие в повседневной жизни человека. Ни один другой жанр больше этого не дает. В трагедии масштаб чувств и мыслей другой, осевое время, в котором каждый жест героя магичен. Рок учит нас прозревать волю богов. «Да будет Воля Твоя, но не моя, Господи», — в этом главный урок трагедии. А выбор — это испытание.

Уходя в архаику, опираясь на нее, мы сегодня можем и должны создавать новые мифы, — в этот момент мы становимся субъектами космической эволюции, со-творцами Тонких планов. Не пассивное подчинение воле богов, не богоискательство, но сотворчество. В этом — искусстве как теургии — веление и вектор нашего времени. Архетипы — это то, что подлежит изменению.

По-моему, трагедия — это сознательная работа на тонких планах. «Та жизнь есть и надо к ней готовиться» [Демидова, 2013].

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Демидова А. С. О «Гамлете» // Демидова А. Зеркальный лабиринт. — М. : ПРО-ЗАиК, 2013. — С. 75–112.
2. Шекспир У. Трагедии / пер. с англ. Б. Пастернака, М. Кузмина, Ю. Корнеева, М. Донского / Гамлет, принц датский / пер. Б. Пастернака. — М. : Эксмо, 2010. — 960 с. — (Библиотека всемирной литературы).

*Поступила в редакцию 25.02.2015*