РОГОВЕР Ефим Соломонович —
доктор педагогических наук, профессор Института иностранных языков, Санкт-Петербург

ИЗУЧЕНИЕ ТРАГЕДИИ «ГАМЛЕТ» ШЕКСПИРА И СРЕДСТВА НАГЛЯДНОСТИ

VIII КЛАСС

Трагедия Шекспира «Гамлет» отразила присущее Возрождению прославление разума, мощи, красоты человека и окружающего его мироздания, радость восприятия прекрасной природы и искусства, нравственные и эстетические ценности постигающей их личности. Но творение Шекспира запечатлело и кризис гуманизма, утрату веры в людей, в любовь и жизнь. В унисон с драматургом Монтень выразил скептическую мысль о том, что превозношение человека — следствие не знания, а невежества, игнорирование его подлинной природы[1]. С этой установкой мы и приступаем к изучению великой трагедии.

Демонстрируем так называемый чандосовский портрет Шекспира и обращаем внимание на его зоркие карие глаза, тёмно-русые волосы, открывающие высокий лоб, этот признак недюжинного ума, на скромную одежду с белым отложным воротником и серьгу в ухе, соответствующую тогдашней моде[2]. Воспроизводим творческую биографию драматурга, упоминаем об исполнении им роли Призрака отца Гамлета в театре «Глобус» и показываем вид этого театра и его сцены, воспользовавшись книгой театроведа А.Аникста «Театр эпохи Шекспира». Это был самый крупный театр тогдашнего Лондона, построенный в 1599 году Д.Бербеджем на южном берегу Темзы — с башней над круглым деревянным зданием, флагом, позолоченной вывеской, изображавшей Геркулеса с зелёным шаром на плечах и с надписью на латинском языке: «Весь мир лицедействует».

Учитываем своеобразие восприятия школьниками текста трагедии. Многим непонятным оказывается, с какой целью датский принц так долго не выполняет своей клятвы; почему принц оскорбляет Офелию, а Полония называет «рыбным торговцем»; как объяснить появление Призрака, почему отец Гамлета требует от сына кровной мести; зачем Гамлет прикидывается безумцем; что означает на языке принца слово «забыться».

Чувство, с которым школьники завершают чтение трагедии, они определяют словами: «горестное», «тяжёлое», «грустное», «мне было очень жаль». Некоторые испытывают страх, многие — чувство сострадания. Большинство учащихся очень слабо представляют себе облик шекспировских героев.

Эти особенности восприятия побуждают нас провести *вторичное классное чтение* пьесы и осуществить её анализ по ходу действия, широко используя средства наглядности.

Первую сцену I акта пересказывает учитель, обучая учеников сжатости и лаконичности изложения. В ночную пору, как свидетельствуют часовые, близ площадки перед замком стал появляться Призрак, «осанкой — вылитый король покойный». *Важно обратить внимание на колорит этой сцены.* Тревога и тоска, которую испытывают караульные в эту глухую ночь, не случайны. Явление Призрака — знак грозящих государству потрясений.

Полезно *воссоздать описываемое событие происходящим на сцене.* Для этого воспользуемся мизансценой, разработанной английским режиссёром Гордоном Крэгом при участии К.С.Станиславского: «Горацио, Бернардо и Марцелло, сказав весь текст, уходят вглубь, где был Бернардо в начале картины. Там они все трое шепчутся. Видны только их головы. Свет тухнет. Остаётся только один луч света, как в начале картины, то есть в том месте, откуда является Дух. Когда свет погас, слышны колокола». Под утреннее пение петуха Призрак удаляется. Самое замечательное в этой мизансцене — включённость в неё слуховых ассоциаций и музыки. Г.Крэг продолжает: «Звон переходит в гул — это звон свадебных колоколов. Гул растёт, врываются надтреснутые колокольные звуки. С ними смешиваются звуки удаляющегося погребального марша»[3].

Эта внутренняя и одновременно внешняя (художественно-изобразительная и слуховая) наглядность, представленная в мизансцене, существенно обогащает восприятие учащимися 2, 4 и 5-й сцен I акта.

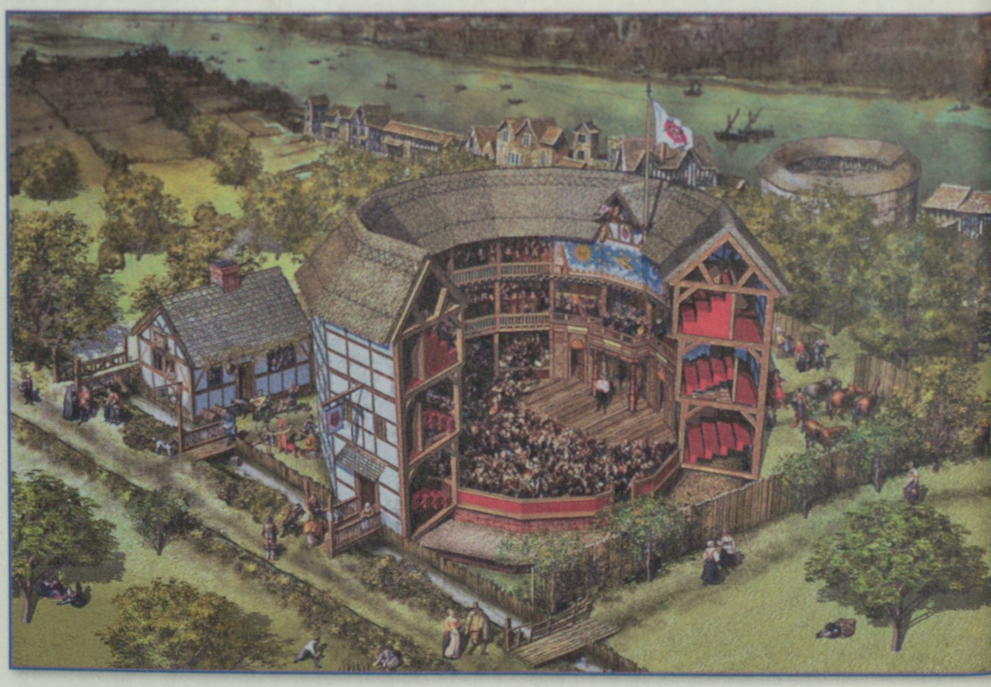
Чтобы восьмиклассники ярче представили себе происходящее в 4-й сцене, используем литографию *Э.Делакруа «Гамлет перед Призраком отца» (1835).* Художник предлагает романтическую интерпретацию сцены и образа главного героя трагедии. Для Делакруа особенно интересно внимание драматурга к страстям человеческим, обнаруживаемым в действии, поступке, в жесте. Он заимствует крупный масштаб фигур у Шекспира, передаёт их, отвлекаясь от несущественных подробностей, так рельефно, будто они стоят на подмостках сцены. Эту близость шекспировским созданиям образов Делакруа подтверждает французский писатель Р.Роллан: «Я без труда узнавал внушаемые мне Шекспиром чувства в картинах Делакруа и музыкальных поэмах Берлиоза»[4].

Для осмысления этой графической иллюстрации предлагаем учащимся следующие вопросы: *какие общие черты выделяют драматург и художник в центральном герое? Что из возможностей графики использует художник для выражения сложных душевных переживаний персонажей? Какими художественными средствами передаёт Делакруа порыв Гамлета, динамику его движений?*

Совместно приходим к выводу, что сцена, изображённая на литографии, происходит холодной и ветреной ночью. Но художник двумя крупными световыми пятнами «выхватывает» площадку перед замком из мрака ночи и размещает на ней трёх действующих лиц переднего плана. В самом центре группы — мятущийся Гамлет. Он очень молод и — в отличие от изображения в трагедии — женствен. Лунный свет падает на его белый воротник, который усили-



Ангелина Кауфман. Портрет Шекспира. *1741*



Первый «Глобус» был типичным общедоступным театром начала XVII века

вает мертвенную бледность лица Гамлета. Он весь в порыве. Ни воин в каске (Марцелл), ни преданный друг Горацио своими останавливающими жестами не могут преградить дорогу принцу. Он устремляется вперёд, словно на крыльях, «со скоростью мечты и страстной мысли». Правая рука, стремительно вытянутая по направлению взгляда Гамлета, усиливает ощущения его порыва. Вместе с отставленной левой рукой она образует диагональ, устремлённую в ту сторону, где видна фигура Призрака. Динамика и экспрессия изображения становятся ещё более яркими благодаря повторению этой линии в развевающихся на ветру перьях шлема Марцелла, контурах его фигуры и диагонали отброшенной на землю алебарды. Вертикаль фигуры Горацио не в силах противостоять этим параллельным диагоналям. Все устремлено туда, где на среднем плане литографии высится фигура загадочного Призрака в латах, так похожего чертами лица, бородою, едва посеребрённой, как при жизни, и царственной походкой на отца героя. Жестом рук он подаёт сыну знак и властно «зовёт подальше в глубину». Там, за густой тенью и лунной полосою, высится выступ страшного утёса, где «шалеет всякий». Друзья принца охвачены суеверным страхом перед таинственным пришельцем, но Гамлет налит львиной силой, он «весь во власти исступленья». Мощь его порыва подчёркнута массивом замка Эльсинор, что виден на заднем плане литографии. Облик Гамлета, контраст тёмного пятна его фигуры со светлыми лунными бликами, напряжённое сплетение линий становятся средствами романтической трактовки этой сцены, предложенной Делакруа.



Театр времён Шекспира



Э.Делакруа. Гамлет перед Призраком отца. *1835*

Поставим новые вопросы: *в каком одеянии появляется Призрак? Какую правду открывает тень отца Гамлета? Связывает ли драматург трагизм произошедшего с велением богов, как это было в античной трагедии? Почему тень отца требует от сына мести?*

Сталкивая перед учащимися различные суждения о Призраке, сообщим, что немецкий историк и литературовед XIX века Гервинус считал его порождением галлюцинаций. В соответствии с этой трактовкой М.Чехов на сцене МХАТа II играл эту сцену с закрытыми глазами. Но из-за этого терялась подлинность, объективность совершённого преступления. Философ Шеллинг и профессор Херфорд утверждали, что Призрак — это символ и тайна бытия. Иные исследователи полагали, что Призрака вообще не было и что это уловка Гамлета для разоблачения Клавдия. В соответствии с этой версией в ранней постановке театра Вахтангова тень отца вообще не появлялась на сцене и только слышался голос Горацио, который кричал в глиняный горшок, имитируя Призрака.

Профессора В.В.Лоуренс и Э.Столл видели в Призраке реального персонажа. Отголоском этой версии стал представленный на сцене театра им. В.Маяковского образ, который светился фосфорическим светом и являл полуразвалившийся труп ушедшего короля, а не дух его. Эти версии учащиеся активно не принимают, хотя и захвачены интересной проблемой. Им по душе точка зрения Г.Козинцева, считающего Призрак поэтическим образом: «Призрак и фантастичен, и реален, но его фантастичность не похожа на мистику, а реальность не напоминает обыденности»[5].

Характерно, что Призрак появляется в доспехах воина. Этим он напоминает о воинской доблести, храбрости, чести. Именно таким величественным рыцарем изобразил его Делакруа в иллюстрации к 5-й сцене I акта — *«Гам-*

лет и Призрак» (1834–1843). Герои трагедии предельно сближены, но если фигура Гамлета выделена чёрным пятном и отбрасывает тёмную тень, то Призрак изображён светлой литографической штриховкой. От его облика исходит такой интенсивный свет, что Гамлет вынужден прикрыть свои глаза рукою. На лице принца читается испуг, изумление и потрясение увиденным. Требование отмщения, с которым дух отца обращается к сыну, отражает архаические, старые представления, но они, однако, сталкиваются с выражением воинской доблести и гражданской справедливости, принадлежащими человеку Нового времени. Ошеломлённый видением, Гамлет даёт отцу клятву помнить о его велении. Рок отнюдь не преследует принца; Гамлет поступает не по велению богов, а по своей воле[6].

Но герой не ограничивает свои планы задачей личной мести. В его намерения входит перестроить действительность, подчинив её высоким идеалам гуманизма, и он делает широкий, глобальный вывод:

Разлажен жизни ход, и в этот ад
Закинут я, чтоб всё пошло на лад![7].

Определив начальные четыре сцены I акта как экспозицию, а 5-ю сцену как завязку трагедии, переходим к развитию драматического действия в последующих актах. Пафосом нашего дальнейшего анализа станет не обнаружение поступков, свидетельствующих о борьбе принца, а выяснение причин, почему он не совершает убийства немедленно. С этой точки зрения рассмотрим II, III и IV акты как откладывание мщения.

Предлагая учащимся проанализировать 1-ю сцену II акта («В доме Полония»), выясним, как можно истолковать перемену внешнего облика принца, странное поведение его у возлюбленной. Что это — отчаяние и поиск сочувствия или безумие? Как можно оценить предположение Полония, что любовь к Офелии привела Гамлета к сумасшествию?

В этой связи необходимо выяснить, настоящее у Гамлета безумие или мнимое. Этот вопрос мучил психологов, врачей и литературоведов. Один из них всерьёз писал о безумии принца. Другой основательно характеризовал патологию Гамлета. Между тем — и к этому приходят учащиеся — перед нами талантливо разыгрываемое сумасшествие. Восьмиклассники находят в тексте прямое указание на это. Ещё в I акте Гамлет предупреждает друзей, что он может далее вести себя «непонятно» и будет «корчить» из себя другого. И в III акте принц доверительно сообщает Горацио: «Они идут. Я вновь больным прикинусь». Этим и объясняется столь разительное изменение внешности Гамлета. Значит, делают вывод школьники, это первая разведка боем в маске безумца, первый шаг к отмщению и усыплению бдительности противников. Знаменательно, что и Офелия, и Полоний, и отчасти Клавдий поверили в сумасшествие принца.

Каждого из них особо интересует, в чем истинная причина этого «переворота». При этом мнимая слабость рассудка Гамлета даёт повод смеяться над ним всем царедворцам.

В *ходе чтения сцены встречи с отцом Офелии привлекаем очередную иллюстрацию Делакруа — «Гамлет и Полоний»*[8]. Ученики могут определить конкретную ситуацию, запечатлённую на литографии: на вопрос Полония: «Что читаете, милорд?» — Гамлет отвечает многозначительной репликой: «Слова, слова, слова», — ставшей крылатой. Иллюстрация, при всей конкретности изображённых поз и жестов, имеет обобщающий характер: ведь Гамлет и Полоний — основные антагонисты II акта. Это определяет особенность литографии: фигуры приближены к зрителю, приобретают некоторую монументальность и конкретность; отвлекаясь от какого-либо фона, художник резко сталкивает характеры. Совсем юному Гамлету противостоит пожилой, бородатый царедворец; сосредоточенному на книге принцу противопоставлен иронически ухмыляющийся праздный хлопотун. Светлые и тёмные плоскости за фигурами делят лист на две контрастные половины. Густая тень корпуса Полония помогает передать мысль автора. Исходя из этого, предлагаем учащимся составить сравнительную характеристику, развернув её в постоянную антитезу и использовав собранные в тексте прозвища, данные Гамлетом своему противнику. Называя Полония торговцем рыбы, принц намекает на его сводничество, готовность использовать свою дочь для слежки и шпионства за её возлюбленным.



Э.Делакруа. Гамлет и Призрак на террасе. *1843*

Когда английский актёр Кембл играл этот эпизод, то, отвечая на вопрос Полония о содержании книги, Гамлет вырывал лист из книги и отбрасывал его в сторону.

Эту же проверку гуманистических представлений о человеке Гамлет продолжает во время полемики с Розенкранцем и Гильденстерном. Искажённой и опошленной дружбе бывших соучеников, ставших шпионами и доносчиками, Гамлет противопоставляет истинную дружбу с приехавшими актёрами.

Первый актёр читает монолог о Пирре, в котором Эней рассказывает о себе Дидоне. По мнению М.Морозова, Гамлет вспоминает «Дидону, царицу Карфагенскую» английского драматурга Кристофера Марло[9]. Актёр произносит текст с повышенной театральностью, декламацией и нарочито подчёркнутыми жестами, в связи с чем Гамлет учит актёров «не горланить», «не пилить воздуха этак вот руками», не рвать «страсть в куски и клочья». По этой сцене и фрагменту из III действия мы можем судить о стиле актёрского мастерства тех лет. Указания,

которые принц даёт актёрам и которые основаны на безошибочном вкусе, свидетельствуют об усвоении Шекспиром как актёром труппы «Глобус» реалистических принципов актёрской игры, а всё то, что Гамлет здесь осуждает, как предполагают историки театра, относится к Эдуарду Аллейну, трагическому актёру театров «Роза» и «Фортуна». Гамлет изобретательно использует театр бродячих актёров как острое сатирическое оружие в борьбе со злом.

В центре 1-й сцены III акта — знаменитый монолог Гамлета «Быть или не быть?». Можно прослушать грамзапись его в исполнении В.И.Качалова. Он совершенно отказывается от риторики, необычайно естественно и просто, с мудрой сдержанностью. Тем лучше раскрывается смысл этого выстраданного Гамлетом монолога.

Поставим перед учащимися ряд вопросов: *что означает дилемма «быть или не быть»? Почему вновь встаёт перед Гамлетом проблема смерти? Есть ли основания считать принца трусом?* («Так всех нас в трусов превращает мысль».)

Обсуждение этих вопросов приводит нас к выводу о том, что «быть» в окружающих условиях означало для Гамлета «терпеть удары и щелчки обидчицы судьбы», подчиняться «суду ничтожеств». Но этого принять Гамлет не мог. Остаётся «умереть, забыться», для чего служит «удар кинжала». Религиозного страха самоубийства он не испытывает. Оснований считать Гамлета трусом нет никаких. Он думает лишь о поведении других людей перед смертью.

Тогда возникают очередные вопросы: *почему Гамлет не торопится с осуществлением данной Призраку клятвы? Как Шекспир и его герой решают проблему мести?*

Психолог Л.Выготский в исследовании, посвящённом «Гамлету», отмечает, что Шекспир «всё время заставляет нас с совершенной ясностью сознавать ту прямую линию, по которой должно было пойти действие, для того, чтобы мы могли острее ощутить те уклоны и петли, которые он описывает»[10].

Решение пойти на самоубийство — одна из этих петель. Инсценировка безумия, чтение книги, репетиция спектакля — другие уклоны и петли. В ходе беседы учащиеся приходят к следующим выводам. Гамлет откладывает свершение мести, во-первых, потому, что Клавдий, являясь символом царящего зла, отнюдь его не исчерпывает собою. Это лишь одно звено в разлаженном механизме. Во-вторых, необходимо получить доказательство совершённого преступления. Человек Нового времени, Гамлет мог исходить только из конкретных фактов, из добытого опыта. Не слишком приемлем и способ наказания — кровавая месть. Ближайшая задача — удостовериться в подлинности происшедшего, в истинной виновности Клавдия. Для этого понадобилась «мышеловка», организуемая Гамлетом.

Шекспир использует приём «сцены на сцене», как это делает другой гений этой эпохи — *Веласкес в картине «Пряхи»* (Прадо). Герой трагедии при этом оказывается зрителем двойного представления: лицедейства актёров в сцене «Убийство Гонзаго» и коварной скрытности Клавдия. Учащиеся устно «рисуют» сколоченный помост, бродячих актёров на нём, короля и королеву в массивных красках, придворных на ступенях спускающихся рядов; Гамлета, расположившегося у ног Офелии; Горацио, находящегося в стороне от этой группы. *Демонстрируем новую литографию Делакруа — «Мышеловка».* Пока идёт представление, рассмотрим её. Все персонажи расположены художником очень продуманно, сидящими лицом к зрителю, хотя они сами являются зрителями спектакля. Все действующие лица размещены по диагонали, устремляющей наш взор на подмостки. Это позволяет нам сразу же почувствовать напряжение минуты. Группа Гамлета образует композиционный треугольник, вершиной которого является голова Полония. Но чёткость и правильность этой геометрической фигуры весьма относительны. Жезл Полония и жест Гамлета как бы стремятся разрушить её замкнутость. Вскоре эта группа распадётся, и всё придёт в движение.

В качестве варианта можно показать на экране картину Даниэля Хаклиза[11], на которой зрители располагаются по обе стороны от сцены, причём особо выделены белое платье Офелии (признак её невинности) и шёлковый пёстрый наряд Гертруды, сидящей напротив.



Д.Веласкес. Пряхи. *Ок. 1657 г.*

Продолжая осмыслять шекспировский текст, учитель может воспользоваться интересными заданиями для самостоятельной работы, предложенными Н.Д.Молдавской в связи с разбором монологов Гамлета и внутреннего действия трагедии[12].

Доказательство виновности налицо: король, словно мышь, «испугался хлопушки». Теперь бы идти к отмщению...

Между тем противники датского принца пытаются на удар, нанесённый Гамлетом, ответить несколькими своими ударами. Сначала атаку предпринимают Розенкранц и Гильденстерн. Это ещё одна «ловушка»: они хотят лаской и мнимым дружеским расположением выведать тайну принца. *Предложим учащимся выразительно прочитать этот поединок трёх персонажей по ролям, определив действенные задачи чтения для каждого из участников диалога.*

Бывшие друзья пытаются смешать Гамлета с грязью.

Затем наступает Полоний. По словам принца, «они сговорились меня с ума свести». Далее в наступление идёт король, приготовив для Гамлета свою «ловушку». Он отправляет принца в Англию, чтобы чужими руками расправиться с ним.

Гамлет застаёт Клавдия молящимся. Наступает удобный миг для возмездия! Но новые хитросплетения ума отводят его руку от меча. Наконец, «к стене прижать» Гамлета пытается Гертруда, родная мать. «Вертлявый глупый хлопотун» намерен устроить очередную «мышеловку» для принца, рассчитывая выведать его сокровенное признание. Пока в комнате королевы идёт острейший словесный поединок с сыном, поставим перед восьмиклассниками новые вопросы: *является ли бездейственность природным свойством Гамлета? Что мешает ему действовать быстро и решительно?*

Приходим в результате диспута к выводам о том, что бездейственность не является природной особенностью принца. Он сам говорит о своём влечении к действию, и многие исследователи называют его энергичным и деятельным. Но Шекспир акцентирует внутренние противоречия сознания Гамлета. Ему свойственны нерешительность, рефлексия и размышления именно в силу борения противоположных начал в его душе. Действие протекает преимущественно в духовной жизни Гамлета. Это внутреннее действие трагедии. Как верно замечает А.Аникст, мысли и чувства героя Шекспир «сделал для нас более значительными, чем внешние обстоятельства его судьбы». Поэтому внешнее действие обретает значительность лишь в той мере, в какой оно связано с душевным состоянием героя[13]. Именно в этом своеобразие действенности Гамлета. Для него в высшей степени характерно ренессансное понимание ответственности человека за содеянное им добро и зло. Что же касается внешних обстоятельств, то они отнюдь не мешают Гамлету осуществить первоначальные намерения. Он постоянно встречает короля и его пособников, остаётся с ними наедине. Затрудняют его поступки

лишь напряжённая мысль и меланхолический темперамент. Когда же внешние препятствия возникают, он способен легко преодолеть их.

Вот и сейчас Полоний прячется за ковром в комнате королевы, но сам же оказывается жертвой своих интриг и угождает, как крыса, в свой собственный капкан. Нетрудно увидеть в этом эпизоде убийства Полония проявление действенности Гамлета, «природный цвет решимости» принца. Совершенно нелепы попытки объяснить этот поступок Гамлета его ревностью, влюблённостью в свою мать (Э.Джоунд).

В 4, 5 и 7-й сценах IV акта проводится сопоставление Гамлета с Лаэртом и Фортинбрасом. Перед нами три сына, утратившие отцов. Все трое стоят перед необходимостью отмщения. Фортинбрас поначалу поражает Гамлета своей исключительной энергией (он двигается из Норвегии в Польшу). Но потом принц поражается бесцельности его воинского пыла (он рвётся в «драку за пучок соломы»). Лаэрт с большей очевидностью воплощает феодальную мораль и идею мести. Столь почитаемая Лаэртом рыцарская честь уживается со способностью пойти на сговор с подлостью короля Клавдия.

Иной контраст Шекспир вводит в связи с появлением страдающей от гибели отца Офелии. Это расхождение между обликом изнеженной девушки и чуть грубоватыми её песнями. Тема мнимого безумия Гамлета усилена подлинным безумием Офелии. Её тема продолжена в 8-й картине, где Гертруда сообщает о гибели сестры Лаэрта. Не только водный поток, но и «поток времени» уносит любовь девушки к Гамлету.

Чтобы представить себе облик Офелии и обстоятельства ее гибели, *покажем очередную литографию Делакруа — «Смерть Офелии»* (1843). Прекрасная девушка в состоянии помешательства явилась на берег реки, чтобы плести гирлянды из береговых цветов. «Взялась за сук, а он и подломись». Художник показывает, как Офелия, ещё держась за злополучную ивовую ветку, падает в воду, прижимая к груди «копну цветных трофеев». Лёгкая штриховка литографии изображает водяной поток, в пучину которого сорвалась безумная девушка.



Даниэль Хаклиз (1806—1870). Мышеловка

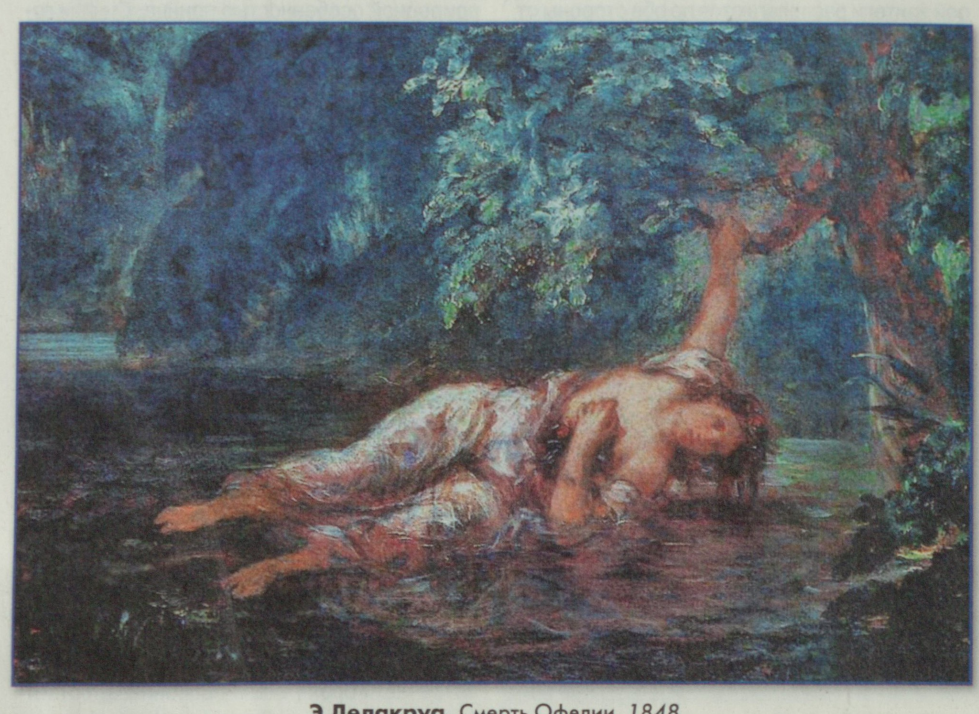
Длинное платье, раздуваясь, ещё держит её на поверхности реки, чтобы потом погрузить в поток, на дно, «в муть смерти». Фон литографии, тёмные пятна деревьев и кустарника на берегу оттеняют нежное тело гибнущей героини[14].

Другим вариантом изображения этой сцены может стать демонстрация картины английского живописца Дж. Э. Миллеса «Офелия» (галерея Тейт в Лондоне). Фрагменты этого живописного произведения художник писал в разное время. Сначала он написал розовый куст на берегу, потом — пейзаж, найденный на Темзе, затем саму реку и, наконец, Офелию, воспользовавшись изображением мисс Лизи Сиддаль, которую он погружал в ванну с подогреваемой водой для позирования. Плавающие вокруг Офелии цветы не столько декоративны, сколько символичны: маки означают смерть, незабудки — невинность и память, розы — юность, фиалки — раннюю гибель, а анютины глазки — вечную любовь. Эта картина, показанная в 1855 году на всемирной выставке в Париже, вдохновила французского поэта Рембо на чудесные стихи «Офелия»[15].

V акт содержит кульминацию и развязку трагедии. В 1-й сцене последнего акта Шекспир приводит нас на кладбище. Здесь познание мира Гамлетом достигает своего апогея. Здесь окончательно созревает готовящийся Клавдием заговор, тут наиболее ярко раскрывается характер главного героя. В.Острогорский, анализируя эту 1-ю сцену V акта, учит нас осмысленному выразительному её прочтению. Это «ужасающее, леденящее душу спокойствие с оттенком грустного юмора, переходящего в горький сарказм и соединяющегося с меланхолией, должно дать тон всем речам Гамлета»[16].

К данной сцене относится последняя литография, выполненная *Делакруа, — «Гамлет и Горацио на кладбище»*, которая в 1839 году была повторена в одноимённом живописном произведении (Лувр). Рассматривая его, *учим восьмиклассников «читать» картину*. Движение руки первого могильщика исключительно стремительно, жест получает большую пластическую выразительность. Мы сразу останавливаем внимание на вершине этой диагонали, на исполненном смятения лице Гамлета. Кажется, что мудрый Горацио посмеивается в густую бороду в ответ на остроумие могильщика, а юный Гамлет глубоко поглощён созерцанием черепа Йорика, что протянул ему могильщик. Рой мыслей проносится в голове принца. Был человек «бесконечного остроумия, неистощимый на выдумки», а теперь это «само отвращение». Рождается мысль о подобной кончине могущественного Александра Македонского. Возникает обобщение о бренности всего живого, о бесцельной суетности великих мира сего, глубоко скептическая мысль Шекспира и его героя.

Драматизм передаётся художником двумя тёмными пятнами группы Гамлет — Горацио, резко контрастирующими с освещёнными фигурами могильщиков. Тревожные облака низко нависли над людьми. В них неясным эхом отражаются обе группы встретившихся на кладбище персонажей и близость смерти. Она — и в разрытой могиле, и на мертвенно-бледном лице Гамлета, и в ожидании похоронной процессии. И всё же человек и природа исполнены на картине Делакруа могучими силами. Фигура могильщика «вырастает» словно из земли. Пятна и линии пейзажа как бы продолжают движения людей. Протянутая рука могильщика обретает особую силу благодаря тому, что в



Э.Делакруа. Смерть Офелии. *1848*

продолжение ей дан откос горы, а тёмное пятно её усиливает мрачный тон центральной группы.

В отличие от шекспировского текста, где упоминается тридцатилетний возраст Гамлета, у Делакруа он очень юн и даже женствен. Именно таким воспринимали датского принца некоторые актёры. Например, русский исполнитель этой роли Н.Россов передавал в своём Гамлете (1903) чрезвычайно много женственного и в интонациях, и в движениях, и даже в фигуре. В этой женской мягкости актёр видел разгадку слабости принца. Возможно, не случайно к образу Гамлета обращались француженка Сара Бернар, датская актриса Аста Нильсен, русская исполнительница Ирина Розанова, а в наши дни — австралийская актриса Джудит Андерсон.

Иным представляется Гамлет нашим учащимся — отважным, мужественным, сильным, крепко стоящим на ногах. Об этом пишут они в своих сочинениях. Основой для такого представления служит для них воспоминания мемуаристов об исполнении роли Гамлета актёрами Гарриком, Джоном Кемблом, Джоном Гилгутом, Лоуренсом Оливье в Англии, Тальма — во Франции, Сальвини — в Италии, Мочаловым, Мамонтом Дальским, Качаловым, Астанговым, В.Высоцким — в театрах России. Учитель может показать их портреты в названной роли[17]. Это представление обогащается, когда восьмиклассники рассматривают картину *Врубеля «Гамлет и Гертруда»*, гравюру *В.Фаворского «Гамлет»*, *одноимённый рисунок Н.Кузьмина* или когда восхищаются исполнением этой роли в кино И.Смоктуновским.

Одним из вариантов слуховой наглядности может стать *прослушивание на внеклассных занятиях сюиты Дм.Шостаковича, написанной к фильму Г.Козинцева «Гамлет»*, которая включает тему Призрака, нежное и ломкое звучание клавесина во время танца Офелии и траурный марш финала.

Вариантом зрительной наглядности станет подбор учащимися в живописи позднего Возрождения аналогов к образам шекспировской трагедии. Говоря о Гамлете, можно обратиться к картинам Тициана *«Юноша с перчаткой»* (1523—1527, Лувр), *«Портрет Ипполито Риминальди»* (1546—1548, Флоренция, галерея Питти,); размышляя о Полонии — к картинам Г.Гольбейна *«Портрет английского короля Генриха VIII»* (Рим, Национальная галерея), *«Шарль Сольер»* (Дрезден, Галерея).



Дж.Э.Миллес. Офелия. *1848*

Продолжая истолковывать трагедию Шекспира вслед за её действием, *останавливаемся на схватке Гамлета с Лаэртом в могиле*, вырытой для Офелии. Если Лаэрт горюет о смерти сестры, выражаясь велеречиво и выспренно, демонстрируя перед всеми свою любовь брата, то Гамлет скорбно произносит: «Я любил Офелию, и сорок тысяч братьев / И вся любовь их не чета моей». Ю.Борев заметил, что Гамлет в сорок тысяч раз масштабнее Лаэрта. «Характер Гамлета равен миру, его окружающему»[18]. Оставаясь всё время человеком, он является в то же время титаном. В этом титанизме характера — одно из свойств трагического у Шекспира. Раскрыв трагические обстоятельства (разлившееся море бедствий), обнажив их конкретное проявление (обман Гамлета в его лучших чувствах — сыновних, родственных, дружеских, любовных и гражданских) и раскрыв трагические характеры, Шекспир показывает неизбежность их открытого столкновения. Трагический конфликт — и это ещё одна черта трагического в «Гамлете» — для данного исторического этапа оказывается неразрешимым. Герой не может решить свои задачи. Он должен погибнуть в борьбе, нанеся немалый урон силам зла. Трагическое отливается в форму высокой философской трагедии.



Э.Делакруа. Гамлет и Горацио на кладбище. *1839*

В V акте пессимизм Гамлета преодолевается. Теперь ему необходимо только «быть». Он видит свой моральный долг в деянии, в борьбе. Схваткой завершается сцена на кладбище, отмщением Розенкранцу и Гильденстерну («наградой за пронырство») начинается 2-я и последняя сцена. Справедливым возмездием Лаэрту и королю она оканчивается.

Сцена хамелеонства Озрика очень напоминает ту, в которой притворно соглашался с репликами Гамлета Полоний. Способность к мимикрии передаётся при дворе людям всех поколений. Порча в Дании-тюрьме становится эпидемией.

Начинается состязание с Лаэртом, вероломно организованное Клавдием. *Представить себе (или нарисовать) мизансцену поединка* учителю и ученикам поможет режиссёрская экспозиция, предложенная И.Э.Кохом[19].

Бой ведётся двойным оружием: рапирой и кинжалом-дагой. У Лаэрта рапира с острым концом, к тому же смазанным ядом. Поединок приобретает характер убийства. У сражения две фазы. Вторая из них превращается в боевую схватку не на жизнь, а на смерть. Принц вновь пробуждает свою «природную решимость», он заставляет противника обменяться рапирами и наносит удар отравленным оружием. Лаэрт, смертельно раненный, падает, признаваясь в своём злодействе. Падает королева, раскрывая тайну отравленного питья. Всё совершается молниеносно. Многообразные факты, сменив догадку, свидетельствуют о новом преступлении. Гамлет устремляется к королю и вонзает свой клинок в Клавдия. Довершая возмездие, принц вливает в судорожно раскрытый рот короля остатки того яда, который Клавдий приготовил для Гамлета.

Учащимся интересно узнать о трактовке финальной сцены актёрами.

Знаменитый немецкий актёр Сандро Моисси, узнав о предательстве, вскакивал с колен и,

преисполненный радостной деятельности, победно кричал, вскидывая рапиру вверх, и, как фокусник, ловил её. Некоторое время он не спешил, дразня свою жертву. И вдруг в исступлении он вытягивал клинок и летел к королю.

Русский актёр В.В.Самойлов, пронзая шпагой короля на троне, стаскивал его оттуда, держа за ворот, насильно вливая умирающему узурпатору в горло яд и, сбросив его со ступеней престола вниз головой, сам оставался на очищенном тронном возвышении, чтобы умереть. Советский актёр А.О.Горюнов при этом захватывал королевскую корону и овладевал престолом (1932). Но учащиеся не принимают такую интерпретацию трагедии. Историю Гамлета нельзя трактовать как дворцовый переворот и борьбу за власть. Такой вывод восьмиклассников свидетельствует о верном понимании ими сути шекспировской трагедии как истории человека жаждущего, но не могущего изменить прогнивший мир.

Им импонирует Гамлет-Смоктуновский, проходящий по залам Эльсинора и своим факелом разрывающий окружающую тьму. В его душе горит огонь любви к людям, ради которых он столько страдает[20].

У учителя и растущих школьников открывается интереснейшая перспектива. Они вскоре соотнесут Шекспира с Пушкиным при рассмотрении «Бориса Годунова», познакомятся с трактовкой Гамлета Белинским, с интерпретацией этого героя в повестях и статье-речи Тургенева, затронут рецепцию «Гамлета» в пьесе «Иванов» Чехова, осмыслят образ Гамлета в истолковании *Блока («Я — Гамлет. Холодеет кровь...»)* и *Цветаевой («Диалог Гамлета с совестью»)*, выучат наизусть гениальные *пастернаковские строки о Гамлете «Гул затих. Я вышел на подмостки...»*, прочитают стихотворение *«Гамлет» Е.Винокурова*. Но всё это будет позже.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] БИЦИЛЛИ П.М. Место Ренессанса в истории культуры. — СПб: МИФ РИЛ, 1996. — С. 152.

[2] МОРОЗОВ И. Шекспир. — М.: Молодая гвардия, 1947. — С. 43.

[3] Ежегодник МХАТ. — 1944. — М.: Изд. Музея МХАТ, — Т. 1. — 1946. — С. 670.

[4] РОЛЛАН Ромен. Собр. соч.: В 14 т. — М.: Гослитиздат. — Т. 14. — С. 321.

[5] КОЗИНЦЕВ Григорий. Наш современник. Вильям Шекспир. — М.; Л.: Искусство, 1962. — С. 243—244.

[6] Иллюстрацию можно увидеть в монографии: ПРОКОФЬЕВА Маргарита. Делакруа. — М.: Изобразительное искусство, 1998. — С. 30.

[7] Цитаты приводим по переводу Б.Пастернака.

[8] Эту литографию, как и первую, можно найти в альбоме: Эжен Делакруа. — М.: Государственное изд-во изобразительного искусства, 1961. — № 43 и 44.

[9] МОРОЗОВ М. Комментарии к пьесам Шекспира. — М.; Л.: ВТО, 1941. — С. 15.

[10] ВЫГОТСКИЙ Л.С. Психология искусства. — М.: Искусство, 1965. — С. 239.

[11] НИКОЛАЕВ В.Д. Энциклопедия «Шекспир». — М.: АЛГОРИТМ; Эксмо; Око, 2007. — С. 93.

[12] МОЛДАВСКАЯ Н.Д. Воспитание читателя в школе. — М.: Просвещение, 1968. — С. 51—52.

[13] АНИКСТ А. Творчество Шекспира. — М.: Гослитиздат. — 1963. — С. 378—379.

[14] Альбом «Эжен Делакруа». — № 45.

[15] Учитель найдёт её в кн.: НИКОЛАЕВ С.Д. Энциклопедия «Шекспир». — С. 99.

[16] ОСТРОГОРСКИЙ В. Выразительное чтение. — М., 1916. — С. 179—180.

[17] Мастера театра в образах Шекспира: Сб. — М.; Л., 1939.

[18] БОРЕВ Ю. О трагическом. — М., 1961. — С. 224.

[19] КОХ И.Э. Режиссёрская экспозиция сцены поединка и финала трагедии «Гамлет» // Записки о театре. — М.; Л.: Искусство, 1960. — С. 76.

[20] РОГОВЕР Е.С. Изучение трагедии Шекспира «Гамлет» в школе. — Л., 1971. — С. 119, 122.