

ГАМЛЕТ

Вступление

Как и все другие, самая известная и самая великая пьеса “Шекспира” создана из «полуфабриката» – предыдущей пьесы с таким же названием (цветастости и велеречивости на обложке – не в счёт). Вспомним, как изготавливались подобного рода опусы.

Театр был в то время зеркалом бурно меняющейся жизни, аналогом кинотеатров второй половины XX века. Зрительская аудитория была достаточно компактна; необходимостью стала постоянная смена репертуара; в драмделанье были вовлечены все мало-мальски образованные люди. Здесь вне конкуренции оказались «университетские умы» (о них уже шла речь): их знание классической истории и мифологии являлось прииском, где можно было добывать чистое золото для пропитания. Так возникла известная «академическая группа» из четырёх богемствующих выпускников университета, «верблюдов-драмделов», которые вчетвером стали изготавливать в большом количестве театральную продукцию. У каждого из них был свой конёк.

«Помимо того, что для скорости исполнения заказа удобнее было, разорвавшим тетрадь (с текстом устаревшей пьесы-предшественницы) на пачки страниц, одновременно обрабатывать все полученные порции текста, в ходе работы выяснились характер и пределы одарённости членов поэтической компании.

Джордж Пиль умел лучше всех писать негодующие монологи и побивал братию в патетике декламации. Драматической формой он, к сожалению, не владел никак и для выражения трагизма не находил ничего лучшего, как нагромождать ужасы на ужасы и страшные слова на не менее страшные. А стихом он владел с большой ловкостью, которая покидала его, однако, в трогательные и нежные моменты изложения. Но трогательностью и умилённостью прекрасно владел невиннолицый карманник Роберт Грин. Он любил изысканные выражения невиннейшей влюблённости. Его старая профессия требовала аккуратности, и его стих действительно ямбически «правилен»: все чётные слоги его строчек обязательно снабжены ударениями и по этому

ЧУДО АНГЛИЙСКИХ РОЗЕНКРЕЙЦЕРОВ

признаку легко могут быть узнаны в общей стряпне. Он был способен сложить целую комедию, но трагедия была уже не по силам его хрупкому таланту; здесь приходилось прибегать к помощи Томаса Кида. Этот реалист по природе, с детства наблюдавший драматические конфликты уголовных процессов на судах, где его отец служил писарем, был истинным драматургом и самым одарённым членом сообщества. Беда его была именно в том, что он вовсе не был поэтом. Терпение и развившаяся привычка помогали ему достаточно быстро укладывать свои тексты в десятисложные строки. Согласно установленному групповой эстетикой правилу, он успевал ограничивать свои предложения строгими размерами десяти слогов белого стиха, но поэтического выражения мысли и чувства никак достичь не умел. Он это знал, и старался исправиться применением терминов, принятых в литературной поэзии, подпирался рифмой и группировал его в стансы, сонеты и строфы, не спасавшие его от прозаизма, и только делавшие его изложение претенциозным до нестерпимости. Джон Лилли, согласуя отдельные части выраставшей композиции, вводил в коллективный текст ту кухонную изысканность, которую по связи с «бессмертным» героем его знаменитого романа прозвали эвфуизмом.

Так было сработано много пьес всяческих типов»¹.

Заказчиком и потребителем продукции выступал выдающийся антрепренер и предприниматель того времени Филипп Генсло, владелец театра «Куртина», конкурировавшего с «Театром» Бербеджа.

«Записки Генсло и свидетельства современников единодушны в подтверждении большой продуктивности каждого члена группы. Генсло официально имел дело с одним поставщиком по каждой пьесе, не интересуясь методами его работы, а “Университетские поэты” тоже мало интересовались судьбой своего творения, которое, по уплате за него положенных двух фунтов стерлингов, дальнейших доходов уже не приносило и предметом каких-либо меркантильных соображений служить не могло. Грин, впрочем, однажды ухитрился так продать своего «Влюбленного Роланда» и другому предпринимателю, что вызвало великое негодование честного Генсло и повело к тому, что он повысил плату собственным молодцам до трех фунтов стерлингов за пьесу (чтоб больше не переманивали соседи).

Но если старый Филипп дорожил сотрудничеством поэтов, они не менее старались убедить его в своей незаменимости; они парадировали учёными терминами, хотя и непонятными ни актерам, ни

¹ 25; 202-203.

публике, но свидетельствовавшими о бездне премудрости, обладателями которой являлись школяры. Они стремились, в согласии с поэзией того времени, воспитанной на эстетике замкнутых кружков и академий итальянского Возрождения, щеголять причудами столь замысловатого слога, чтоб было ясно всем непосвящённым: кроме поэтов так никто написать не сможет.

Первобытный пафос площадной декламации они возвели в разработанную по всем правилам школьной риторики и итальянской стилистики систему «бомбастики» – термин, происходящий от ораторских приёмов великого Бомбаста Парацельса.

Незамысловатые шутки старой комедии они систематизировали и вытянули в стройные ряды предложений, сооружённых на принципах звуковой, а не смысловой согласованности.

Созданная их коллективными усилиями *третья* редакция корпуса пьес, шедших на английских подмостках, была ярким и блестящим явлением, решительной реформой в изложении текста.

Поражает, однако, малое количество пьес, уцелевшего от каждого из академистов. От всего их буйного творчества сохранилось не больше четырёх названий на брата в среднем. Объяснить это можно или хроническим истреблением текста, что не было в обычаях кладовщиков Генсло, либо дальнейшей работой над созданием новых редакций продукции академистов, *которая в новом виде стала значиться под именами последних перелагателей.*

На всём протяжении *первой* и *второй* редакций текста драматические модели находятся в руках актёров – членов компании. Оно анонимно и коллективно.

К периоду окончания *второй* редакции текста сюжетные возможности драматургии близки к исчерпыванию, и драматическое творчество упирается в “кризис фабулы”.

Переход к белому стиху и приглашение университетских поэтов осуществляется по инициативе Генсло. Оно не меняет коллективного характера происхождения текстов. Новые тексты являются в подавляющем большинстве переработкой старых текстов, что вызывается продолжением всё того же кризиса фабулы. Личное упоминание отдельных поэтов в записях Генсло не меняет того факта, что контрактуемый вёл работу сообща с товарищами по группе. Текст оставался по-прежнему анонимным и коллективным. Другого текста елизаветинская драматургия фактически не знала.

Драматурги не были заинтересованы в личном авторстве, так как оно не повышало ни в чём их доходов с названия, а количество

ЧУДО АНГЛИЙСКИХ РОЗЕНКРЕЙЦЕРОВ

выработки при единоличном писании понижалось; драмоделие не считалось квалифицированным литературным трудом и не создавало драмоделу положения ни в обществе, ни в литературе»¹.



Кристофер Марло

Иногда Лилли уступал место в “квадриге” Томасу Нэшу – нешуточное усиление команды; но настоящим переворотом в иерархии группы стало появление в ней молодого феноменально одарённого Кристофера Марло. Кид мгновенно признал его лидерство, пристроился к нему вторым и даже поселился с юным дарованием в одной комнате.

Теперь расстановка сил среди «академиков» стала выглядеть так: «Пиль был формально наиболее консервативным из четырёх: он в своих собственных произведениях отстаивал не только рифмованный стих, но и определённую постоянную форму группировки рифмованных стихов драматического текста, стремясь писать свои трагедии стансами, в подражание романтическим поэмам итальянского Возрождения, перед которыми преклонялся.

Грин был в этом отношении прогрессивнее Пилиа и хотя не без огорчений расставался с рифмованным стихом и утешался, равно как и Пиль, попытками сохранить кудреватость слога и в белом ямбе, он совершенно забывал о прелестях риторического красноречия своих итальянских современников, когда естественная склонность увлекала его к созданию комических сцен и положений, перебивавших его романтические повествования. Писал он и прозу, и длинные поэмы, а в области создания комедий его деятельность, по отзыву современника, хватило бы на четырёх драматургов.

Кид, сын судейского чиновника, вырос в обстановке постоянного общения с уголовными элементами. С годами этот интерес в нём ничуть не уменьшился: наравне с поэмами и драмами он периодически публиковал краткие, но вразумительные прозаические брошюры с пересказом особенно сенсационных уголовных дел, бывших тогда злобою дня и предметом оживленного обсуждения в остерях. Романтическое направление друзей удерживало его творчество в пределах “высокой трагедии”, но склонность к уголовщине и пристрастие к драматургии Сенеки позволяли ему наполнять свои трагедии такими криминальными ужасами, от которых мороз продирает по

¹ 25; 212 (ред. моя – ОК).

коже самых выносливых зрителей тогдашнего театра. В конце концов, он всё-таки дал волю естественной склонности и написал трагедию из современной ему английской жизни – «Убийство господина Ардена из Февершема в Кенте». Она оказалась настолько хороша, что её долго приписывали Шекспиру, и только в последнее время, когда восторги несколько поулеглись, удалось, разобравшись в тексте, установить настоящего автора.

Эта тройка успела уже войти в порядочный возраст, когда к ней присоединился гениальный юноша – Кристофер Марло. Он сразу занял в ней руководящее положение, и под его непосредственным влиянием эта компания взялась за новое редактирование уже однажды переработанного старья. Работа велась дружно, и литературная история того времени не сохранила ни единого воспоминания о каких-либо раздорах в рядах его участников – вещь удивительная, так как литераторы того времени – люди сварливые и склочники прирожденные.

Ни Кид, ни Пиль не пробовали своих сил на подмостках, Грин и Марло как будто пытались счастья на них, но, во всяком случае, скоро бросили это дело – самолюбия у них было много, терпения мало, и они предпочитали быть первыми в литературе, чем занимать четвёртые положения на сцене. Жить им всем приходилось исключительно на гонорары за написание пьес. Чтобы жить сносно каждый автор должен был готовить не менее трёх пьес в год. Некоторый минимум они вырабатывали, и, полагая на круг по четыре пьесы в год, мы будем иметь для восьми лет литературной деятельности Марло 32 пьесы. До нас же дошло только восемь его пьес, значит, двадцать четыре куда-то девались. Многие из них могли, конечно, затеряться в поездках, погибнуть в пожарах, пропасть в руках актёров в период закрытия театров при ликвидации их пуританами, но двадцать четыре всё-таки слишком большая цифра для того, чтобы допустить полное и бесследное исчезновение такого количества произведений Марло, а об остальных драматургах, живших и работавших гораздо больше него, и совсем говорить не приходится.

Загадка разрешается тем, что многие произведения, а именно переработанные старые пьесы, регистрировались и печатались без имени редакторов. Действительно, обращаясь к ряду текстов, изданных таким образом, легко обнаруживается наличие стиля, а то и отдельных стихов того или иного из наших авторов, чаще всего открывается след всех четырёх. Они вполне дополняли друг друга. Пиль редактировал лирические места текста, Грин перерабатывал

ЧУДО АНГЛИЙСКИХ РОЗЕНКРЕЙЦЕРОВ

комические сцены, Киду отводились сцены убийств и выходцев из загробного мира, а Марло поставлял патетическую декламацию завоевателей и вызывающую похвальбу злодеев. Марло и Кид жили в одной комнате и трудились посменно. Принадлежащие им тексты настолько перемешаны друг с другом, что, не отличаешься настолько разительно авторская манера друзей, разобрать их тексты по принадлежности, вероятно, никому не удалось бы.

Так к общему удовольствию и тянулись дела до начала девяностых годов. Грин и Пиль состарились за этой работой, Кид вошёл в достаточно зрелый возраст, а Марло, набив руку на экспериментах по чужому тексту, успел вырасти в замечательного драматурга, гений которого ослеплял всех его друзей и убивал зависть даже в сердце такого профессионального завистника, каким был Грин. Ничто не предвещало опасности, и именно тогда, когда её всего меньше приходилось ожидать, она обрушилась на “академическую группу”, как гром с ясного неба.

Группа обслуживала главным образом многочисленные предприятия Генсло, но понемногу связалась и с другими, менее крупными, но менее склонными к раздаче заказов на “переодевание пьес” коллективами. В числе наиболее мощной организации была “труппа лорда камергера”, возглавляемая Ричардом Бербедржем. Ему принадлежало самое старое театральное здание в Лондоне, первое, построенное в нём, почему и называлось оно попросту «Театр». Ясно, что в таком старом здании и архив был основательный – работы было много. Архив этот не ускользнул от рук “академиков”, которые совсем почувствовали себя монополистами и, как мы видели, успели даже поднять ставку с четырёх до шести фунтов за пьесу.

Внезапно “труппа лорда камергера” прекратила заказы. Причина этого зловредного поступка быстро обнаружилась: у Бербедржа появился свой правщик. Актёр четвёртого положения и пайщик Вильям Шекспир вдруг стал приносить готовую продукцию, непонятно когда изготавливаемую: она появлялась как бы из воздуха. Но сначала и переделок в старье было не много. Исторические хроники – “сериалы” того времени – только слегка освежались перемонтировкой сцен, сокращениями, небольшими стихотворными вставками и – иногда – изменениями имён непринципиальных персонажей. Это были новации труппы, и при издании нового варианта никакого имени не ставилось. “Жертвами” нового правщика оказались и труды “академистов”. Записанные позднее за Шекспиром исторические хроники имеют на самом деле пёструю структуру.

Так из драм, посвящённых Генриху VI, первые две части трилогии разработаны главным образом Грином с помощью Пиля и Марло. Непосредственно примыкающая к трилогии хроника «Ричард III» написана почти сплошь Марло с небольшим участием Кида и двумя сценами (любовное объяснение Ричарда с Анной и Елизаветой) молодого Томаса Хейвуда. Рука “Потрясающего копьём” обнаруживается в тексте речей Букингема и Ричарда в 7-й сцене III акта, в заключительных семи стихах 1-й сцены IV акта, произносимых королевой Елизаветой, в заключительных десяти стихах короля Ричарда из 3-й сцены того же акта, там же в 4-й сцене от реплики герцогини Пармской: «Зачем словами сердце так полно?» и последующий ответ королевы Елизаветы (5 стихов).

Отдельные “шекспировские” стихи рассеяны по хронике «Генрих V» (довольно точно сохраняющей старый текст: «Знаменитые победы короля Генриха V»). Боевые речи обличают руку Марло, не раз воспроизводившую полководческие декларации в других драмах, вышедших за его подписью. Характерно для Марло пристрастие к изображению избиваемых и раздираемых на части младенцев, риторически воспроизводимое Генрихом V для склонения противника к сдаче.

“Шекспир” несколько облагородил сцены шутов просцениума (сцены с мистрис Квикли: изменение внесено в издание 1599 года), и он несомненно является автором сцены короля с солдатами и последующего монолога («Все на короля!») в конце 1-й сцены IV акта.

Хроника «Ричард II», издавна ставившая критиков в затруднительное положение загадкой, как мог Шекспир взяться за тему, уже разработанную Марло в драме «Эдвард II», да к тому же разработать её, почти копируя Марло, только гораздо слабее оригинала, – в настоящее время при помощи стилистического и метрического анализа признается созданием Пиля и Марло, слегка только проредактированным “Шекспиром” (отдельные стихи).

Такое же “лоскутное одеяло” представляет из себя и первая трагедия юного “Шекспира” «Ромео и Джульетта»:

Автор	Акт	Сцена	Стих
Джордж Пиль	Пролог	–	–
Томас Кид	Пролог	I	1-69
Шекспир	Пролог	I	70-104
Кристофер Марло	Пролог	II	25-37
Томас Кид	Пролог	II	38-45

ЧУДО АНГЛИЙСКИХ РОЗЕНКРЕЙЦЕРОВ

Роберт Грин	Пролог	II	46-51
Кристофер Марло	Пролог	II	52-66
Томас Деккер	Пролог	III	1-94
Роберт Грин	Пролог	III	79-99
Кристофер Марло	Пролог	III	14
Шекспир	Пролог	III	55-104
Томас Кид	Пролог	V	1-19
Шекспир	Пролог	V	20-44
Роберт Грин	Пролог	V	48-57
Шекспир	Пролог	V	58-92
Роберт Грин	Пролог	V	97-114
Шекспир (исправления)	Пролог	V	97-114
Томас Деккер	Пролог	V	116-148
Кристофер Марло	Пролог	I	16-21
Кристофер Марло	Пролог	XI	2
Кристофер Марло	Пролог	XI	15-28
Кристофер Марло	Пролог	XI	52-66
Кристофер Марло	Пролог	XI	83
Роберт Грин	Пролог	III	Вся
Томас Кид	Пролог	IV	16-37
Томас Деккер	Пролог	IV	111-234
Кристофер Марло	II	I	7
Томас Деккер	II	V	21-80
Роберт Грин	III	I	192-203
Шекспир	III	I	157
Кристофер Марло	III	II	1-31
Джордж Пиль	III	II	45-51
Джордж Пиль	III	III	40
Кристофер Марло	III	III	35
Кристофер Марло	III	III	43
Кристофер Марло	III	III	56-67
Томас Деккер	III	III	80-101
Роберт Грин	III	III	108-157
Томас Деккер	III	III	158-163
Томас Деккер	III	III	37-41
Кристофер Марло	III	III	59
Томас Кид	III	III	60-67

Томас Кид	III	III	73-74
Томас Кид	III	III	85-105
Кристофер Марло	III	III	127-242
Томас Деккер	III	III	214-234
Томас Кид	IV	I	89-120
Томас Кид	IV	II	1-16
Джордж Пиль	IV	V	22-27
Кристофер Марло	IV	V	28-29
Кристофер Марло	IV	V	35-37
Джордж Пиль	IV	V	38-64
Томас Кид	IV	V	96-151
Кристофер Марло	V	I	7-9
Кристофер Марло	V	I	80-86
Роберт Грин	V	II	Вся
Роберт Грин	V	III	11-17
Кристофер Марло	V	III	102
Шекспир	V	III	150
Шекспир	V	III	216-222
Роберт Грин	V	III	296-310

Так Фрэнсис Бэкон вводил в большую литературу Роджера Мэннерса. Молодой граф и не думал присваивать себе имени автора пьес, прошедших его редакцию. Они продолжали печататься без имени автора. Тем более, что в ряде хроник, прошедших сквозь перья “академической группы”, он не вставил ни одного своего стиха, ограничиваясь, по-видимому, ролью сократителя и перемонтировщика текста, в ряде других он вписал одну-две сцены да изменил несколько стихов.

Этого было достаточно для бесспорного закрепления за «Театром» (позже «Глобусом») собственности на пьесы, особенно против таких *пиратов пера*, как Грин. Тот почувствовал невероятную обиду. В это время смерть стала прибирать бродягу себе, и тот выпустил поэтическое завещание «На грош сострил, на червонец раскаялся».

Интересным для нас в этой надгробной проповеди и отпевании живо является место, где умирающий поэт обращается к “друзьям по парте”, предостерегая их от общения с «некой вороной в павлиньих перьях, вообразившей себя потрясателем сцены (Шейкскин)

ЧУДО АНГЛИЙСКИХ РОЗЕНКРЕЙЦЕРОВ

и полагающей, что такого рода безграмотный актер (о графе Грин не догадывался) не хуже любого из нас сможет выдувать белый стих» – от зловредной личности этой, друзьям Грина следует держаться подальше и ни в какой мере её не вводить в доверие.

Грин умер, завещав свою ненависть друзьям. Кид подхватил словечко Грина: в трагедии об Ардене из Февершэма он вывел двух лиц, действующих совместно на протяжении всей трагедии: одного из них зовут Черный Виль (это Бэкон), другого – Шейкбэг (потрясатель мешком; это Рэтленд); в списке действующих лиц профессия их определена кратко – «убийцы». Ехидство Кида заключается в том, что имена обоих непрерывно ставятся рядом так, что получается как бы одно имя «Черный Виль Шейкбэг»¹. За этим собственным именем следует обычно перечисление всяческих гнусностей до самого конца трагедии, где злодеев постигает заслуженная казнь, которую автор, видимо, не прочь был применить к досадившему сопернику.

То, что «убийц» – двое, свидетельствует о том, что до Кида уже кое-что дошло. Но главное! – “Шекспир” стал перередактировать только что отредактированные “академиками” пьесы!

Ситуацию смягчили обстоятельства.

Грин выбыл из числа живых, а потом началась чума, большая чума, а не такая, какая ежегодно случалась летом в Лондоне и на которую особенного внимания не обращали. Большая чума повела к длительному закрытию театров, а с их закрытием прекратилась и работа драматургов: впрок тогда никто не хотел писать. Поэты взяли за сложение поэм. Марло стал переводить Лукана и начал «Геро и Леандра» – великолепное произведение, которому не суждено было быть дописанным его рукой. Дела его были плохи, и он откровенно признавался правительственному шпиону в штатском, что намерен заняться изготовлением фальшивой монеты. Сообщение это с приложением пространной сводки иных «особенно проклятых мнений и чрезвычайно страшных богохульств» было предоставлено по начальству, но пока читали, постанавливали и писали, Марло закончил счёты с правосудием, напоровшись на собственный нож, затеяв драку в публичном доме с актёром Фрэнсисом Арчером.

За исчезновением Марло полиция взялась за Кида, благо он последнее время жил с Марло в одной комнате. Автор зверских трагедий на самом себе испытал прелести тюрьмы и следственной процедуры, которые он так часто и с таким смаком преподносил публике.

¹ Обыгравая и созвучие *Bag* (мешок) и *Bac(on)*.

Он прошёл и тюрьму и пытку. Дознаться от него ничего не удалось, и его выпустили. Как пишут историки английской литературы, он отделался пустяками. Через полгода по выходе из тюрьмы его пришлось хоронить, так что оптимизм историков несколько преувеличен.

Но ещё до всех перипетий Кид успел выпустить из-под пера пьесу «Гамлет». Напечатана она не была, но игралась у конкурентов «Глобуса» («Театра»), откуда была не то перекуплена, не то выкрадена. Отзывы о ней сохранились и сюжет можно восстановить. Интрига будущего шедевра “Шекспира” была воспроизведена довольно точно. У Кида дядя заставляет вдовствующую королеву венчаться с собой под угрозой смерти, и Гамлету скоро удаётся привлечь её на свою сторону. Она является активной пособницей его мести. Трагедия Кида, конечно, чистая трагедия мести. Король посылает Гамлета в Англию на казнь, но Гамлет известным нам путём избегает смерти. Вернувшись, он убивает короля, обличённого в убийстве брата, и садится на Датский престол. Попутно он выдерживает испытание любовью: Офелия должна вырвать у него признание в притворности разыгрываемого им сумасшествия. Неудача миссии и охлаждение разгадавшего её умысел Гамлета заставляют её покончить с собой.¹

Сюжет как сюжет – ничего особенного.

Но тут Бэкон разворачивает акцию «четвёртой редакции» с упором на параметр *глубины* (характеристика Духа Святого), и кидовский рисунок событий претерпевает изменения. Правка, зафиксированная изданием 1602 года, ещё носит поверхностный характер; поведение королевы остаётся кидовским.

Второе издание (так называемое “хорошее кварто”) уже содержит известную нам версию и является первым каноническим текстом великой трагедии.

Выход Фолио 1623 года представил вторую каноническую редакцию «Гамлета», которая на триста строчек короче текста второго издания, но имеет 85 стихов, во втором издании отсутствующих. Сокращения коснулись непочтительных деталей о Дании (королева Анна была датчанка) и общих рассуждений: текст уже тогда казался длинным и затруднял внимание зрителя, отвлекая его от развития действия.

Модификации текста после 1612 года (год смерти Рэтленда), причём не только сокращения, но и добавки в тексте новых стихов

¹ По 25.

свидетельствуют о коллективности “отцовства” (и “материнства”) “Шекспировского” детища. Это было суммарное высказывание ордена, и братская рука вносила изменения и посмертно.

Именно *двоящийся контур* делает трагедию объёмной, возникает сам собой *эффект стерео*, что особенно важно для оживления и «выпуклости» для зрителя параметра глубины – как бы это парадоксально ни звучало. При печатании текста монтируют куски обоих изданий, давая свой вариант целого по своему усмотрению, и это вносит дополнительную живизну в итоговый результат. Отход от сюжетной ясности Кида сделал все фигуры трагедии неопределёнными (включая главного героя); простота назидательности уступила место проблематичности, двужначности, загадочности. Ни на один вопрос по существу происходящего стало невозможно ответить положительно, но только предположительно. Фигура принца укрупнилась до максимума, не переходя в сказочность гиперболизации. Увы, соки жизненности добывались для Гамлета методом отъёма его у других персонажей пьесы; все они сделались лишь аккомпанементом для протагониста. Вместе «остальные» (кроме Горацио) составляют коллективного антагониста, как бы “оппонента” на защите диссертации. Причём *на латыни*, как было положено в те времена. Вот почему фигура Горацио является ключом к энигматике произведения. Горацио же взят из Кидовской «Испанской трагедии», где он является сыном маршала двора Иеронимо и наделён активной, а не пассивной ролью в пьесе. Главное: он характеризуется как рыцарь; по ходу дела рассказывается о его рыцарских подвигах. Правда в дальнейшем Горацио гибнет из-за превратностей любви, но успевает заявить о себе как герой, безукоризненный по части чести. Повешенный и приколотый (для верности) он вносит тему христоподобия – главную ноту рыцарской патетики.

Надо полагать, что недошедшая до нас «Мечь Гамлета» переняла от «Испанской трагедии» эти высокие ориентиры. И получивший на “драматическую расправу” пьесу Кида молодой “Шекспир” (Рэтленду исполнилось двадцать в 1596 году) унаследовал от Кида эти кондиции. Концессия «двух убийц» выпустила пьесу в свет с пометой: «Переписано Шекспиром». Но ещё до публикации, в 1599 году, шекспировский «Гамлет» попадает в «Глобус», только что отстроенный, и с этого времени о кидовском больше ничего не слышно. К «четвёртой редакции» причастны также Бомонт, Флетчер, Хейвуд и Бен Джонсон, но аристократической – и собственно орденской – сердцевиной проекта остается фирма “Шекспир”.

Работа над сюжетом «Двух убийц» привела постепенно к решительному разрыву с кидовской трактовкой персонажей пьесы и самой темы родовой мести как всепоглощающего героя чувства и мотива поведения. Орден поднял проблему на более высокий уровень. Это касалось принципиальных вопросов мироустройства и экологии.

Итак: *кто должен наследовать освободившийся трон монарха – младший брат самодержца или его сын?*

Вопрос не юридический, а философско-практический. Над ним мучился ещё Древний Египет. Мифология Осириса, Гора и Сета об этом. Плутарх сохранил нам её в полноте.

Египетский миф не даёт однозначного ответа на вопрос и в этом его величие. Показываются последовательно все перипетии борьбы соперников за власть, временной победы то одного, то другого, но неуничтожимость ни того, ни другого превращает их единоборство в “борьбу нанайских мальчиков”.

Целиком история такова.

Существует таинственный парадокс в том, что круг состоит из 360-ти градусов (элементов), а год (круг времён, цикл сезонов) из 365-ти. Происходит это оттого, что Земля в пространстве совершает помимо кругового (волчкообразного) вращения ещё и вращение вокруг Солнца, а вся Солнечная система движется вокруг центра нашей галактики Млечный путь. Разница в 5 дней постоянно смущала и привлекала к себе внимание; мудрецы древности пытались осмыслить и наполнить содержанием этот парадокс.

В конце концов «установили», что в эти лишние, эпигоменальные дни рождаются пять основных божеств нового поколения богов: Осирис, Гор старший, Сет, Исида, Нефтида. Четверо образуют две супружеские пары; Гор старший “держит свое место” для Гора младшего, который рождается от старшей пары: Осириса и Исиды. Осирис оказался космическим аватаром бога Солнца Ра, положенным ближе к земле его полномочным представителем. Он стал деятелем со знаком плюс, Сет – деятелем со знаком минус – двухполюсная структура мифа потребовала такого распределения «зарядности». В этическом смысле ситуация стала выглядеть так: Осирис – персонаж структуры мира положительный, Сет – отрицательный. Оформленная во вполне земные поступки эта диспозиция выразилась в том, что Осирис творил всё хорошее, доброе, а Сет – плохое, злое. Сёстры-супруги оказались особенно “не при делах”, а Гор старший невольно нейтральным. Ситуацию розенкрейцеры позднее

ЧУДО АНГЛИЙСКИХ РОЗЕНКРЕЙЦЕРОВ

отразят в «Отелло», для выразительности прибегнув к чёрно-белой маркировке участников драмы.

Двадцать восемь лет длилось господство Осириса (по праву старшинства, хотя разница в возрасте обозначалась всего двумя днями); наконец младшему брату тоже захотелось порулить – но как свергнуть и выжать из «зеркала сцены» старшего? Победить божественное бессмертие оказалось непросто. Сыграно было на желании красиво обставить своё посмертное бытие – страсть всех мало-мальски состоятельных египтян. С Осириса тайно во сне сняли мерку, а мастера Сета изготовили по ней красивейший саркофаг из драгоценного дерева, со всеми удобствами. На празднике, подоспевшем как раз к событию, Сет предложил пировавшим примерить саркофаг, обещая подарить («от себя отрываю!») тому, кому придётся впору. Когда очередь дошла до Осириса – остальным он оказался великоват – и тот залез внутрь, подручные Сета быстро закрыли саркофаг крышкой, забили гвоздями, отнесли к Нилу и бросили в воду. По непонятной причине за Осириса никто не вступился – видно и хорошее приедается. Но и Сет не успел толком сесть на престол; было непонятно, достаточно ли мистической силы саркофага («пожирателя плоти»), чтобы навсегда упокоить бессмертного Осириса. Опасения оказались не напрасными: саркофаг прибило к деревьям близ города Библ на берегу Средиземного моря, и он врос внутрь одного из них.

Когда местному правителю понадобилась колонна для дворца, дерево срубили, выровняли, отшлифовали и поставили в центре сооружения. Изиды разыскала темницу мужа, выпросила (с приключениями) её у царицы, к которой устроилась нянькой к её сыну, разрубила колонну и извлекала саркофаг. Затем половины соединила вновь и оставила хозяевам в качестве сакраменты Джед, фетиша Озириса, символа его позвоночного столба. Когда Изиды вскрыла саркофаг, Осирис в нём оказался мёртвым. Вернувшись в Египет, она спрятала саркофаг в тростниках дельты Нила, надеясь оживить мужа. Но Сет нашёл саркофаг и в ярости разрубил тело брата на четырнадцать частей и разбросал их по всему Египту. Изиды, узнав о случившемся, с трудом собрала фрагменты (за исключением фаллоса, который съели нильские рыбы). Сбор, соединение и мумификация продолжались 70 дней (время, в течение которого не виден Сириус); недостающий орган царица вылепила из глины, освятила его, прирастила к собранному телу и, воспользовавшись толерантностью, зачала от мумии ребёнка.

Сет, узнав о беременности Изиды, пришёл в неистовство и велел заключить её в тюрьму, но с помощью бога Тота Изиде удалось скрыться в болотах Дельты и там выносить (в невыносимых условиях) наследника и родить Гора младшего, Гарпократа. У Сета вновь появился соперник: племянник и оппонент, имеющий права на престол, освобождённый Осирисом.

Когда Гор вырос, начались бесконечные столкновения Гора с Сетом. В одной из постановок Сет вырвал у Гора глаз, а Гор оторвал дяде тестикулы. Устав, они обменялись трофеями и примирились на время. Заполучив назад Око, Гор отправился к мумии Осириса и дал мёртвому отцу проглотить Око. И Осирис воскрес. Но Осирис не мог оставаться на земле. Он должен был уйти в царство мёртвых, Дуат, стать властителем потустороннего мира и властвовать там, как он властвовал на земле.

«Перед тем, как навсегда удалиться в Дуат, Осирис подверг сына экзаменации, дабы увериться, что Гор готов вступить в борьбу с могущественным Сетом.

– Какой из поступков, по-твоему, является самым благородным? – Спросил Осирис Гора.

– Помочь невинно пострадавшему, – без раздумий ответил Гор.

– Какое из животных, участвующих в сражении, ты считаешь самым полезным? – задал Осирис свой второй вопрос.

– Самое полезное животное в битве – это конь, – сказал Гор.

– Почему же конь? – удивился Осирис. – Почему ты назвал не льва, а коня? Ведь самый могучий из зверей – лев.

– Лев нужен тому, кто защищается, – ответил Гор. – А конь преследует убегающего.

Довольный ответом сына, Осирис воскликнул:

– Воистину, ты готов к битве! Иди же и повергни Сета.

То были последние слова великого бога, сказанные им на земле. Произнеся их, он навечно удалился в Дуат».¹

Эта концепция идеологии рыцарства, и поразительно, что она зарождается ещё в Древнем Египте. Отсюда же и Гамлетово «Готовность – всё!» перед сражением с Лаэртом. Но рассуждение о Лошади, появившейся в Египте только после нашествия гиксосов, особенно показательно. «Быть на коне» – особая удача, привилегия и честь. Поэтому *cheval* (фр. лошадь) → *chevalier* (шевалье, рыцарь); конь – конязь, князь; *cavallo* (ит. лошадь) → *cavalier* (всадник, кавалер).

¹ По 31; 133-134.

ЧУДО АНГЛИЙСКИХ РОЗЕНКРЕЙЦЕРОВ

лер). Отсюда: *cavalleria* – достоинство, честь, рыцарство, благородство. Да и в немецком *könig* слышится русский *конник*: немецкий властитель, король – это русский великий князь.

После миграции Осириса в Царство мёртвых Гор отправляется мстить за отца. Много раз он вступал в битву с Сетом и неизменно повергал его. Один раз он даже изрубил на куски тело дяди, принявшего облик гиппопотама. Но убить своего врага сын Исиды так и не смог. Всякий раз Сету удавалось спастись и излечиться от ран.

Резюме: *зло на земле неуничтожимо, ибо борьба с ним это и есть жизнь.*

Но кто из них: Гор или Сет имеет право занимать трон Осириса стало предметом разбирательства Верховного Совета богов; до того восемьдесят лет «молодые люди» выясняли отношения естественным образом. На Совете голоса разделились. Конечно, Гор – наследник по прямой, но...

«– Нет! – сказал Ра-Хорахти и повернулся к Гору. – Этот сан слишком высок для тебя, юнец! Ты слишком мал и слаб, чтобы царствовать!»¹

Не добившись единогласия суд разошёлся.

Собравшись в другой раз, боги повелели Сету говорить о себе.

«И тогда Сет, великий силой, сын Нут, сказал:

Я могуч и непобедим. Я стою впереди Ладьи Вечности и ежедневно поражаю врагов Ра. Я уничтожаю змея Апопа. Ни один из богов не может со мной сравниться! Поэтому сан Осириса должен достаться мне.

И Сет пригрозил, что если сан всё-таки достанется Гору, он, Сет, перестанет сражаться с Апопом и сам ополчится против Ладьи Вечности.

– Он прав! – напуганные угрозой воскликнули боги.

Онурис и Тот возмутились:

– Неужели сан будет отдан брату по матери², когда сын по плоти налицо?

А неужели сан будет отдан юнцу, в то время как есть старший брат (Исиды) Сет? – возразил Банебждед³.

Ра присоединился к Банебждедету и бросил в лицо Девятке тяжелое оскорбление («...твою Маат!»). Боги не поверили своим ушам и испустили великий крик перед лицом Владыки Вселенной, говоря:

¹ 31; 137.

² Считается, что отцом Осириса был Ра, а отцом Сета бог земли Геб.

³ Бог-баран, предтеча античного Пана.

– Что это за слова, которые ты сказал и которые недостойны быть услышанными?!

Возникло замешательство. Гор, сын Исиды, в отчаянии воззвал к судьбам:

– Несправедливо, если я буду обманут (в ожиданиях) и сан отца моего Осириса будет отнят от меня!»¹

Как видим вопрос: сын – или *младший брат*? – не так прост, как кажется, а обладает крайней остротой и сложностью. Дело в том, что драгоценность атлантской крови разжижается с каждым новым поколением за счёт включения в “производство” чужой крови второго партнёра. Вот почему *младший брат* предпочтительней (случай Фортинбраса).

Но – если братья контрастно поделили между собой свойства и качества, и если «в семье не без уроды» касается этой семьи, этой братской пары, то конечно предпочтительней сын.

Так что «Гамлет» – это бесконечное выяснение кто есть кто за пределами внешнего распределения ролей; это пьеса-экзамен на состоятельность, снятие пробы и проставление знака качества. Женщины в этой серьёзной мужской разборке обречены. Обабившиеся хлопотуны – также. Перед нами рыцарский турнир с летальным исходом.

Египетская основательность проблематики сюжета закреплена не только богом Гором в имени alter ego главного героя – Горацио, но и параллельностью развития двух историй с манифестированной дублетностью имён: старший и младший Гамлеты, старший и младший Фортинбрасы. Оказавшийся во власти принципа родовой мести Гамлет мл. погибает, а переступивший через него Фортинбрас мл. выигрывает. Старший по возрасту Фортинбрас II, которого дядюшка оттеснил от власти с момента рождения, не бунтовал, и судьба его наградила; Гамлет № 2, которого держал в отдалении от трона отец, восстал против дядюшки, пришедшего к власти, и проиграл, не подержанный Высшими Силами.

Но в этом и трагизм с его специальной эстетикой.

Сюжет оказался “в масть” королю Джеймсу, который не стал мстить за смерть матери Марии Стюарт, и сделался бескровно королём объединённой Британии. Его пристрастие к орденской культуре позволило явить в отношениях Гамлет – Горацио образец орденской верности и любви, что и выражается понятием «братство». Сочувственное участие Якова I в создании RC Проекта было основано не на

¹ 31; 138-139 (ред. моя – ОК).

ЧУДО АНГЛИЙСКИХ РОЗЕНКРЕЙЦЕРОВ

эмоциях и капризах, а на глубочайшем понимании действенности такого поведения. Трезвость рации была противопоставлена истеризму религиозно-культурного фанатизма. Иначе говоря, *солнце разума* (Гор-рацио) выступило против тьмы суеверий и обскурантизма невежества. Король Яков был интеллектуалом, эстетом и рыцарем, а его сын Генри, к сожалению рано умерший, вообще получил прозвание *последнего рыцаря уходящей эпохи*. «Гамлет» об этом. Два рыцаря на одном коне – печать Ордена Тамплиеров. Эта связь – помощнее родственных уз. Горацио при дворе – на тех же правах, что и Гамлет. Он – рациональная половина персоны принца; так относятся к нему король и королева. «Присмотри за ним» – это о Гамлете; «не спускай с неё глаз» – об Офелии, тронувшейся рассудком. Но о на-



Печать Ордена
Тамплиеров

ушничестве речь не идёт; он – вторая половина того же. Парность Розенкранца и Гильденстерна – пародия на двуединство Га/Го. Они вроде Бобчинского и Добчинского у Гоголя: мастера парного конферанса, Пат и Паташон эстрады. Когда Гамлет их отправляет на смерть, это выглядит выкидыванием на свалку старых сносившихся кукол. Их дальняя казнь в Англии смотрится пародийным эхом к грозным смертям в Эльсиноре. Но как сказано у Горация: «Нет, весь я не умру...». И Горацио остаётся, когда один из двух рыцарей на коне погибает. Должность первого советника при Фортинбрасе ему гарантирована. Реально – соправителя.

К трагедии привело вмешательство хтонических сил – атавизм из третьей редакции (ведьмы в «Макбете» – оттуда же). Но заживись папаша ещё на 10-15 лет, и положение 45-летнего наследника престола было бы тоже трагически нелепо. Таковой была судьба «русского Гамлета» – Павла I. Сет освободил Гору место на троне – эта ситуация и примиряет в конце концов египетских дядюшку и племянника. Но есть ещё один важный аспект ситуации. Младшие сыновья, не имевшие самодержавных перспектив¹, и образовали ряды рыцарства, пускались в путь в поисках лучшей доли на стороне, образовали компании («дружины») и ордена; Крестовые походы были осуществлены в основном их силами. Но судьба Клавдия до воцаре-

¹ В силу принципа *майората*.

ния остаётся нам неизвестной и даже энигматичной по сути. Так, надо полагать, они более-менее равны с Гертрудой по возрасту; старший брат был старше королевы. Но если Гамлету мл. тридцать лет, то Гертруде – под пятьдесят; столько же и Клавдию. Вопрос: был ли он ранее женат и если нет, то почему? Почему у него нет своих детей в столь почтенном возрасте? Почему партия с пятидесятилетней вдовой должна представлять для него эротический интерес, как будто у него не было выбора? Каковы были его отношения с племянником в предыдущие тридцать лет его жизни? Саксон Грамматик нам здесь не поможет, потому что “Шекспир” рассказывает нам совсем другую историю.

Теперь Фортинбрас. Оснований для «мести» у него нет никаких. Вызов был сделан его папашей, который проиграл в честном поединке. Кому мстить? Судьбе? Он готовит захватническую войну, подготовка к отражению которой и описывается в начале пьесы. Отрешённый от власти своим дядюшкой Норвежцем, Фортинбрас мл. не знает, чем себя занять, поскольку охвачен зудом пассионарности, а, в отличие от Гамлета мл., в университетах не учится. Его дядя, Клавдий и Гамлет мл. – это все тьюфяки-антипассионарии, «мирные люди», к которым главарь норвежской «братвы» оппозиционер в принципе. Но поскольку Норвежец не травил своего старшего брата, не женился на его вдове (интересно, куда она делась?) то жало агрессии Фортинбраса мл. направлено вовне, в том числе и против датчан. Поскольку Лаэрт во время бунта по поводу смерти своего отца с лёгкостью берёт за глотку Клавдия, короля, действительно «всё прогнило в датском королевстве». Фортинбрас мог бы скovyрнуть Клавдия/Гамлета – да ещё в момент розни – “как нечего делать”. Интересно, объединились ли бы Гамлет с Клавдием перед лицом внешней угрозы? И зудел ли бы из-под земли Гамлет ст.?

Это вопросы на засыпку оборонительного рва вокруг Эльсинора. Клавдий худо-бедно готовится к защите от агрессора; а что бы делал Гамлет мл., находишь он на троне? Он с такой радостью отдаёт свой голос тому, против которого было мобилизовано всё Датское королевство в начале пьесы. Это капитуляция «мирных людей» перед агрессором. С каким самодовольством и ухмылкой он оглядывал следы приготовлений датчан к обороне против него. Представить себе Гамлета мл. во главе войска (как Фортинбрас мл.) – невозможно. Положение первого (и единственного в его случае) наследника трона расслабило и деморализовало его. Наоборот, Фортинбрас мл., который с детства (с рождения?) воспитывался дядей и не смог – а

ЧУДО АНГЛИЙСКИХ РОЗЕНКРЕЙЦЕРОВ

может и не хотел – “копать” под него; не утратил своей пассионарной задиристости и “здорового” авантюризма. Чему Гамлет завидует? Фортинбрас кажется ему красавцем-пацаном, хотя по раскладу событий тот должен быть хотя бы на несколько месяцев старше (не мог же папаша зачать его после смерти, а тот погиб в поединке с Гамлетом ст. тридцать лет назад). Лоботряс со спущенными чулками – и ладный рыцарь в доспехах... Контраст слишком велик, а иезуитского лицедейства в «Прынце Датском» ещё меньше, чем пассионарности. Нет этих качеств и в его alterego Горацио. «Университетские умы» фальшивят фистулой в качестве безумцев – и претендентов на престол. Давно замечено, что самое большое несчастье с Данией случилось бы, если бы Гамлет мл. стал королём. Тем более непонятно, чтобы он стал делать с «тюрьмой», доставшейся ему в наследство. Действительно, что?

Нет, чтобы властвовать, надо быть попроще, не таким вюртембергски-стерильным и пуритански-назидательным. Он погибает в конце, потому что у него нет ни малейших перспектив для продолжения жизни. Ни быть мужем, ни вести войну он не способен. Его жизнь и смерть – только здесь, на театральных подмостках. Он прирождённый трагедийный герой. Реально – картонный паяц, которого дёргает за нитку призрак из-под земли.

Кстати о призраке.

Непонятно, что он имел в виду: амок отмщения во чтобы то ни стало – или выигрыш в династийной политике. Для последнего надо было, чтобы Гамлет мл. женился, размножился и ждал своего часа, потому что у Клавдия в этом смысле не было никаких перспектив. Подзуживая сына к мести, призрак не мог не знать, чем может кончиться дело. Выскакивая из-под земли, он проследил всю ситуацию от и до, и не остановил сына даже перед последним поединком. Или финальная гора трупов с собственным сыном “во главе” доставила кроту-папаше «чувство глубокого удовлетворения», с каким “советские люди” встречали в своё время очередное повышение цен? Ради чего он побеждал в кровавом поединке Фортинбраса старшего? – Чтобы младший Фортинбрас без малейших усилий прибрал к рукам плоды его победы? Чтобы его единственный сын заплатил жизнью, стремясь потрафить его булькающей мезью кровожадности? Это что – *победа*? А если нет, то *что это*? Ведь не осталось и королевы, и ему не перед кем теперь браво выскакивать из-под земли. С гибелью всех, он безнадежно отошёл в прошлое, а его рыцарская победа – аннулирована. Он *этого* хотел?

«Клянись на мече...» – Клоун. Хуже могильщиков. Только в памяти этих забулдыг он и остаётся.

Но когда человеческий материал расходуется так неэкономно, это производит сильное впечатление. А чего их жалеть? Весь мир – театр. Умер, не умер... – встал и отряхнулся. Не встал – валяйся дальше, лежебока. Коровкин – поперёк столбовой дороги бытия. Надоест выпендриваться – встанешь и пойдёшь. Смерть спасает от позора. Вот почему трагедии так пришлось ко двору.

Вообще-то правильно, чтобы раскланиваться выходил только один Призрак. Это – *его* постановка. Даже Горацио не смог остановить безумия. Хотя – это он автор текста. Ради “красоты” истории он должен был попускать. Эстетика трагедийности требует жертв. Даже задиру Фортинбраса смутила эта гора трупов в мирное время. И Горацио сразу принялся объяснять, чтобы люди не ошалели.

Нет, Розенкранц и Гильденстерн тоже могли бы выйти на поклон. Дальнобойщики. “Англичане”.

Гамлет погибает от избытка атеизма. Если бы он обладал свободной (от Призрака) волей и чуткостью к гласу Небес, он должен был бы вспомнить великое: «Мне отмщение и Аз воздам» Христа. Клавдий не был кровожаден, как Макбет, и не охотился за ним, как Ричард III. Живи – не тужи. Нет, – *невольник*, видите ли, чести. Только в испанском языке (видим) знак вопроса это крючок, который заглывают “премудрые пескари” глубокомыслия на мелководье бытия. Ту би... – и зажевал наживку. Тубее быть не может. Милорды миломордые. Тубицы с высшим образованием.

Теперь сама пьеса.

Перевод выполнен с максимальным тщанием и предельной выразительностью: он является итогом более чем пятидесятилетнего общения с этим текстом. Вчерне он был выполнен по билингве Academia (с переводом Лозинского); беловик был доведён по билингве 21. Великий Кеша Смоктуновский (он сам хотел, чтобы его так называли) горестно считал, что они «просрали» фильм, потому что Козинцев был с ним «на вы» и выбрал люмпенский перевод Пастернака.¹ Актёру в тексте не хватило аристократичности, и он горевал, что великокняжеский перевод К.Р. («гениальный») оказался недоступен. Действительно, розенкрейцер Константин Романов не только перевёл «Гамлета», но и сам исполнял в орденских дворцовых по-

¹ По воспоминаниям Сергея Соловьева.

ЧУДО АНГЛИЙСКИХ РОЗЕНКРЕЙЦЕРОВ

становках заглавную роль. Если же учесть, что он играл и Иосифа Аримафейского в написанной им драме «Царь Иудейский», высокий эзотерический статус того и другого не подлежит сомнению. Имелся в переводе К.Р. и глубокий христоцентрический дух произведения. Парадоксализм принца Датского был сродни парадоксализму Царя Иудейского, парадоксальности обстоятельств, трагической нелепости логики бытия. К.Р. понимал как розенкрейцер и как талантливый поэт, что подлинное учение Христа было передано *только* избранным, то есть Тайному апостолату во главе с Иосифом Аримафейским, и массовой религией стать никак не могло. Христос побеждает мир *истинностью* учения, а не массовостью своих сторонников. Савл из Тарса накинуд на глав иерусалимской общины последователей Христа удавку массовости, и те, в конце концов, покорились. Кончилось это инквизицией и реформацией. Волхвы (и другие поклонники Иисуса вслед) никакого отношения к распятию не имеют. Наоборот, создав заговор во спасение Христа, они спасли человечество. Попытка уничтожить *бессмертного* кончается самоубийством покушающихся. Христос-*Агнец* уходит, но Христос-*Лев* остаётся. Свой меч рыцари принимают от Него. *Мать жезлов* не работает в юдоли мира сего, высшей остаётся *мать мечей* (в аспекте учения о малых арканах Тарота). Вот откуда берут своё начало рыцари Средних веков и рыцарские ордена, которые только после разгрома тамплиеров (они сдавались без боя, поскольку по уставу не имели права сражаться с единоверцами) в начале XIV века становятся тайными: варвары задавили своим количеством. Розенкрейцеры – не отдельный орден, это теоретический градус масонства. На смену «человеку с мечом» приходит «человек с книгой» – *духовный рыцарь*. На этом сломе и положен образ Гамлета. Никакого отношения к Саксону Грамматику эта история не имеет. Попытки демократизировать фигуру принца Датского являются не более чем люмпенским хамским панибратством. Это-то и не устраивало великого актёра. Хамства он не переносил. В 1996 году я просил телевизионное начальство ВГТРК дать мне возможность записать в исполнении Смоктуновского «Легенду о великом инквизиторе» Достоевского для своей передачи «Оазис». Увы, просьбу мою не исполнили. Вроде и не отказали, но переложили на потом. А вскоре он умер. Теперь каждая строка в его исполнении – на вес золота. Но этого так и не осталось.

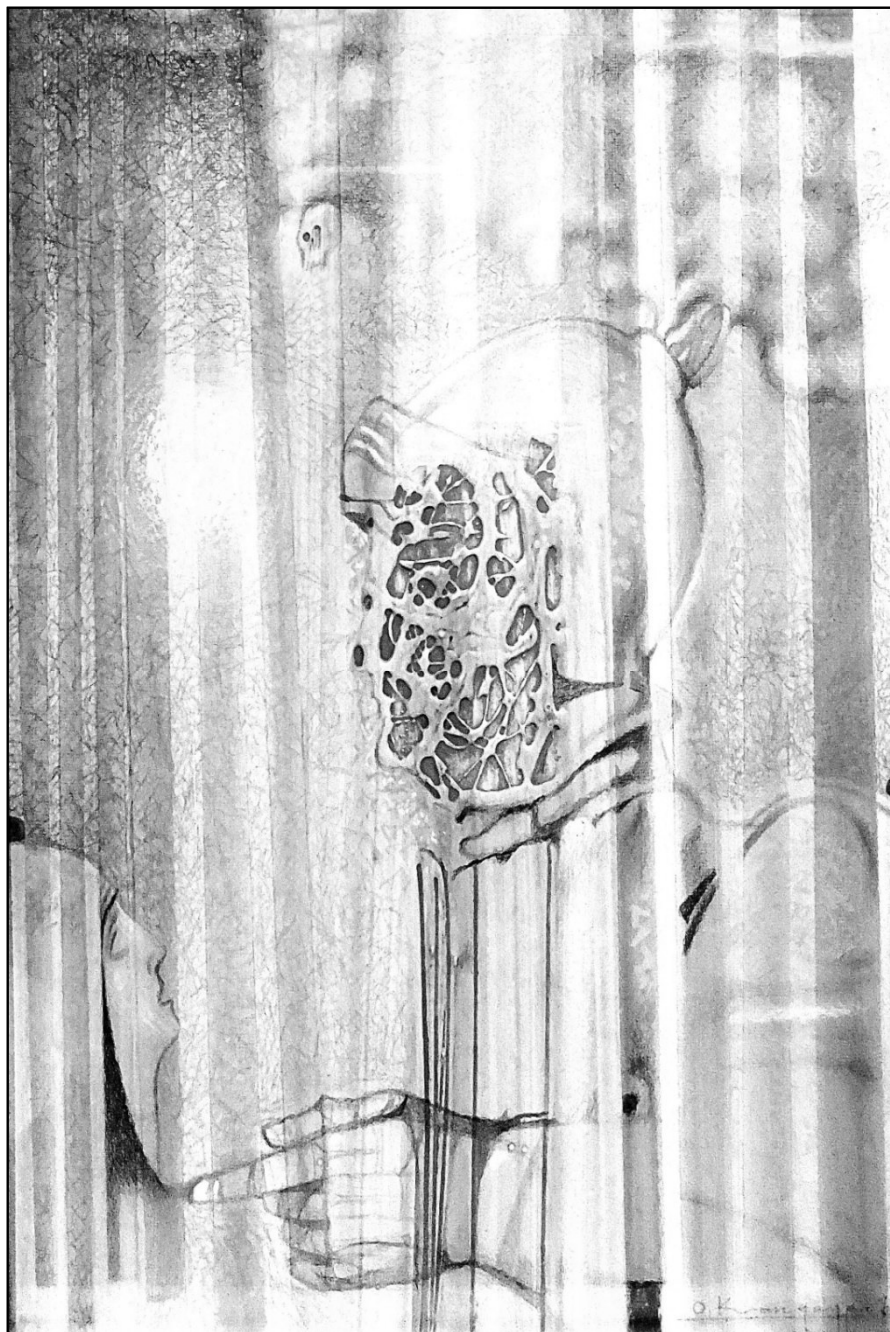
Не забудем, что Гамлета в кино Смоктуновский играл дважды. Но большой разницы от самодеятельности Деточкина не получилось. Продукт массовой советской кинопродукции не смог стать

элитарным шедевром. Только музыка Шостаковича оказалась на той высоте, о которой мечтал актёр. Дело в том, что Гамлет – не принц, он уже король. В могиле Офелии он даёт это понять Лаэрту без обиняков. После убийства Полония он ведёт себя так же. Если б Смоктуновский мог этим блеснуть! В нём было это качество, как ни в ком. Но «Уильяма нашего Шекспира» поставили в двух таймах с перерывом на обед. От РС, как и от К.Р. , в нём не осталось ничего. И гениальный актёр это понимал. И терзался этим.

Христос у «Шекспира» всегда *подразумевается*, не называемый впрямую. Но подразумевается *всегда*. Фильм Козинцева получился атеистическим. Не за это ли ему дали *Ленинскую* премию? «Правильно, что дали!» – говорил пьяным голосом Кеша, выступая по телевиденью (передачи тогда шли впрямую). Но он отказался бы от «Премии», если бы можно было обменять её на перевод К.Р. Его благородство было не показным. Товстоноговский князь Мышкин явил это крупным планом. Парадокс парадоксов: дважды сыграв Гамлета, он так его и не сыграл. Взыскательность актёра оказалась выше мнения толпы. Он лучше разбирался в театре. А в театре он мог всё.

***Я посвящаю свой перевод светлой памяти
Иннокентия Михайловича Смоктуновского.***

P.S. Однажды мне удалось с ним встретиться творчески заочно. В «Красной книге культуры» (М., 19..), где я опубликовал статью «Автопортрет как исповедальный жанр», были напечатаны и воспоминания великого актёра. И окружение там оказалось достойным. Почти орденским. Я думаю, что он был доволен публикацией.



О. Кандауров. Иллюстрация к трагедии У. Шекспира «Гамлет»