

Галина ШЕЛОГУРОВА
(Москва)

ТРИ ИПОСТАСИ БЕЗУМИЯ В ЕВРОПЕЙСКОЙ ДРАМАТУРГИИ: ГЕРАКЛ ЕВРИПИДА, ГАМЛЕТ В. ШЕКСПИРА, ЦАРЬ ИКСИОН И. АННЕНСКОГО

THREE MOTIVES OF MADNESS IN THE EUROPEAN DRAMATURGY: EURIPIDES'
"HERACLES", SHAKESPEARE'S "HAMLET" AND ANNENSKIJ'S "TSAR IXION"

The motive of madness is helpful to compare the plays under consideration. In Euripides' play it is mainly connected with the idea of Heroic ethos: to separate horrible crime of Heracles from his heroic status. Hamlet follows this ancient pattern in general: to be enable to kill he ought to become mad (at least for some time). Annenskij's Ixion pretends to be a superman. Both of the crimes he commits being in his right mind.

Euripides is fixing the first phase of the crisis of the Universe (thesis of hierarchy remains still actual but not absolute for the heroes of "Heracles Furens"). Shakespeare in his play presents another phase of destruction of the world: Hamlet can not trust the Heavens any more, at the same time he is disappointed in a Man regarding as a new ideal. As a result he fails to unite with the world which does not distinguish between Good and Evil. The epoch when Annenskij's hero lives presupposes ambiguity as the essence of life, so the most equivalent way to understand the world is irrationality. This situation is regarded as the phase of collapse of the Classical Universe. Self-consciousness of Ixion presents the only "sure" existence of human being; that is why he needs to give his personal answer to the ultimate question of life.

Названные произведения выбраны для анализа в рамках поставленной проблемы не случайно. Уход в безумие всех трех героев предопределяется ситуацией глобального мировоззренческого кризиса, переживаемого ими. Конечно, сама природа кризиса и тип безумия получают различное осмысление у каждого из рассматриваемых драматургов.

В *Герacle* Еврипида поддержано наиболее распространенное в древнегреческой литературной традиции понимание источника безумия: оно насылается божеством как кара¹, является внешним по отношению

¹ Мы исключаем из рассмотрения безумство дионисийства (понимаемого как благо), которое скорее – экстаз, но не безумие в строгом понимании термина. Анненский в комментирующей статье к переводу еврипидовского *Геракла* выделяет два типа безумия, запечатленных в античной трагедии: «Первичное пассивное безумие, бред – у Ореста,

к герою, так что нередко выступает в персонифицированном виде (Лисса, Ата, Эринии). Классическое безумие обычно ассоциируется с недугом и в основном носит преходящий характер (Аякс, Агава, Геракл). В трагедии Еврипида с героя фактически снимается ответственность за страшнейшее с точки зрения античной этики преступление – убийство членов собственной филы. По контрасту вспоминается ситуация из более поздней пьесы Еврипида *Ифигения в Авлиде*, когда отец осознанно идет на вынужденное ритуальное убийство дочери, специально оговаривая при этом, что он находится в здравом уме: «Рожденных мной люблю [...] И ум мой цел» (1256)². Этот поступок Агамемнона, как известно, во многом предreshает развитие сюжета мифологической *Орестеи* с трудноразрешимым комплексом вины. В *Герacle* решающее слово о невинности героя произносит Тесей, но еще раньше замысел Геры осуждает не кто иной, как сама богиня безумия Лисса: «...мой совет – / Не трогайте Геракла: это дурно» (856–857).

Безумие как единственная психологическая мотивировка противостественного преступления героя дает автору трагедии возможность показать страдающего Геракла, Геракла – жертву злого умысла олимпийцев, что формирует новый ракурс видения персонажа на фоне античной традиции, представлявшей его, как отмечает Анненский в той же статье, преимущественно в героической ипостаси победителя. Еврипида интересует психологическая реакция на удар, нанесенный не воину, а человеку. В интерпретации драматурга это испытание венчает череду подвигов Геракла, такая трактовка, как известно, противоречит каноническому мифу, относящему данный «неудобный» для героической биографии эпизод к началу его жизненного пути. Эта сюжетная перестановка – важный момент замысла автора, по сути переосмысляющего понятие героического, исходя из масштаба личности Геракла (как он его трактует). Потому принятое, казалось бы, полностью деморализованным героем решение остаться в живых, понимаемое им как следование долгу, для Еврипида, возможно, – самая безусловная из побед Геракла, одержанная в новом поединке с судьбой, которая оплачена по высшему счету: «Всех подвигов мне скорбь моя трудней» (1411).

Царь Иксион Иннокентия Анненского имеет внутреннюю связь с *Герacleм* Еврипида. Поэт, значительную часть своей жизни посвятивший переводу и комментированию литературного наследства своего любимого античного трагика, в условиях кризиса переходной эпохи в известном

Пенфея и Кассандры. Вторичное, активная мания, бешенство – у Аянта, Агавы и Геракла» (И. Анненский, *Миф и трагедия Геракла*, [в:] *Театр Еврипида*, т. 2, Москва 1917, с. 110).

² Все цитаты из Еврипида даются в переводе И. Анненского.

смысле ощущал себя его духовным восприимчивым. В собственных драмах на сюжеты утраченных еврипидовских русский поэт, в полном соответствии с подходом Еврипида, сосредоточивается главным образом на разработке психологического аспекта мифологической основы произведения.

Прямые текстовые «переключки» двух пьес налицо: об участии Иксиона вспоминает герой Еврипида («Что ж, или обратиться напоследок / Мне в Иксиона, с вечным колесом / Из пламени, которое он крутит?» 1296–1298), в пьесе Анненского вызывается к жизни история безумия Геракла («Детей своих безумец перебил, / Мегарой мне пожертвовал, беснуясь...»)³. В *Царе Иксионе*, как и в *Герacle*, имеет место обращение к античной концепции безумия с участием той же Лиссы (примечательно, что у Еврипида она обуславливает преступление и соответственно появляется до его совершения, в пьесе Анненского данные события меняются местами). Правда, эта концепция в разной степени актуальна для каждого из авторов: у Еврипида она является единственной и распространяется на всю пьесу, у Анненского античная трактовка исчерпывается уже практически в экспозиции пьесы, и лишь косвенно связана с ее основным конфликтом.

Оба героя впадают в состояние бреда. Бред Геракла, более продолжительный, развернут в логически связную схему последовательных поступков, которые и подобает совершить герою, аномальна при этом утрата ориентиров между реальным и воображаемым. Краткий бред Иксиона внешне менее рационален, состоит из пары обрывочных фраз и малопонятных повторов, смысл которых проясняет Лисса. За видениями Геракла не стоит никакой вины героя. Образы, возникающие в подсознании Иксиона, вырастают из его вины, связаны с совершенным им в прошлом преступлением, и этим он оказывается ближе Оресту.

Вряд ли случайна текстуальная близость физиологических образов безумия у драматургов: Еврипид: «Пусть ноги / Танцуют танец сумасшедший» (234–235); «Скоро, скоро, – погоди, – / Дикий танец затанцуешь, бледный страх флейтистом будет...» (870–871); Анненский: «Он танцевал под музыку мою» (с. 355); Еврипид: «А с губ на бороду густая пена / Закапала» (934–935); Анненский: «Ключья пены / На бороде...» (с. 351); Еврипид: «Вот в хороводе кружиться пошел» (891); Анненский: «О, подожди мучительным круженьем / Сводить меня...» (с. 356).

Весьма похожи моменты прихода героев в сознание: Еврипид: «Но точно жаркий ветер / Пустыни опалил мне душу. Горячо / Дыханье...» (1091–1093); Анненский: «О, дайте пить [...] О, дайте пить [...] Горит / У Иксиона в сердце камень черный» (с. 356).

³ И. Анненский, *Царь Иксион*, [в:] И. Анненский. *Стихотворения и трагедии*, Ленинград 1990, с. 355. (Далее все цитаты из трагедии Анненского приводятся по этому изданию с указанием номера страницы).

Конечно, не меньший интерес представляют различия трактовок рассматриваемой проблемы у обоих авторов. Богиня безумия Лисса появляется у Еврипида как персонаж потустороннего мира и не вступает в прямое взаимодействие с героями, ее видит только хор, имеющий особый статус в античной драматургии. У Анненского она – полноценное действующее лицо с собственной трагической сюжетной линией (безответная любовь к гонимому царю). Сознание личности эпохи господства иррационализма допускает воплощенную материализацию древнего ужаса, без напряжения взаимодействует с ним, тем самым снижая его пафос.

Двойственность Геракла аномальна, насильственно создана извне и противоречит онтологической цельности этого героя (которая в основном сохраняется в пьесе Еврипида). Двойственность Иксиона изначально, органично присуща модернистскому замыслу автора, она является ядром трагического конфликта пьесы. Мотив богоборчества, почти совсем чуждый герою Еврипида⁴, получивший определенную разработку в *Геркулесе в безумии* Сенеки (где этот мотив присутствовал скорее как титанический), в драме Анненского становится стержнем личности дерзкого и надменного героя, трактуемого как ««сверхчеловек» эллинского мира» (см. *Царь Иксион. Вместо предисловия*, с. 349). Модернистская трансформация мифологического сюжета, его опрокидывание на этико-эстетические проблемы современности порождает новую актуальную концепцию (при сохранении мифологической канвы в целом). Дерзость Иксиона, воспринимаемая окружающими как безумие (именно она, а не насланный богами недуг за первое преступление становится у Анненского центром драматического действия), не есть вынужденная реакция героя на высшую несправедливость (как это могло бы быть у Еврипида и еще в большей степени у Сенеки). Он с самого начала заявляет о своих «сверхчеловеческих» претензиях в духе Достоевского и позиционирует себя как богоравный или даже превосходящий олимпийцев по многим статьям. Логически и этически безупречно обоснованное, такое безумие из сферы иррационального (буйство, бред, потеря контроля над собой) целиком переходит в сферу рационального, что подчеркивается отказом Иксиона от софистической пикировки с Гермесом: «С тобою острой речью / Бороться мне невмочь. Но ум мой цел» (с. 366), и становится символом новой веры нищепански ориентированной личности. Заметим, что момент большого бреда героя, который в 1-м действии еще несет кару, предельно минимизирован автором, зато его монологи и реплики, исполненные дерзостных притязаний, занимают существенную часть пьесы. Такая форма безумия героя имеет амбивалентную трактовку:

⁴ Реплика Геракла «Бог горд, я знаю, но ведь горд и я» (1243) не получает концептуального развертывания в тексте Еврипида.

она может вести и к срыву в хаос, и к прорыву к творческой свободе, как то будет явлено в вакхической драме Анненского *Фамира-кифарэд*. Двойственный характер имеет и трагическая развязка. Иксион-сверхчеловек уничтожен насмешкой – обманом навязанной ему ролью «игрушечного божка» (с. 376). Иксион-человек не в силах выдержать испытания предательством.

Итак, дадим «клиническое» определение героям: Геракл – безумный (в какой-то момент) полубог, Иксион пытается стать сверхчеловеком, и в этом его безумие, Гамлет (введем, наконец, третий член в заявленную в заглавии доклада триаду) – наследник полубога, идеального человека (Гамлета-старшего), который пытается посредством методического безумия познать мир и сохранить в нем свое человеческое «я».

В *Гамлете* Шекспира безумие главного героя – ролевое, оно предстает как необходимое условие игры, замышляемой принцем, как знак добровольного включения себя в трагическую карнавальность⁵ жизни. Это – попытка временной сделки с миром, сошедшим с поступательной оси (а значит, в человеческих категориях, сошедшим с ума), попытка постижения его деформированных законов через сознательно деформируемое сознание. «Though this be madness, yet there is method in 't» («Хотя это безумие, но в нем есть метод»⁶), – подмечает искушенный интриган Полоний (2.2.210). Безумие, искусственно порожаемое изнутри себя персонажем, предполагает неизбежность трагической развязки. Игра в безумие слишком серьезна, как почти любая игра гуманистов Возрождения⁷ (а Гамлет построен по их модели). Игра в безумие Гамлета направлена не столько на решение детективной задачи сюжета (как обычно предполагается), сколько на поиски самого себя, на рождение собственной личности, но эта же игра неизбежно ведет к саморазрушению героя и гибели всех связанных с ним персонажей.

В *Гамлете* становится актуальным разведение понятий «безумие» и «сумасшествие». Первое – знак сверхчеловеческого статуса героя, предопределенного, если не сказать навязанного ему судьбой, ибо для того, чтобы, балансируя на грани двух миров, исполнить свое предназначение, герою приходится нередко отказываться от своих нравственных и мировоззренческих ориентиров. Притворяясь безумным, Гамлет, как бы это

⁵ См. об этом подробнее: И. В. Пешков, *Кто там, или что случилось со временем в шекспировском Гамлете. Об интертекстуальности в русских переводах «Гамлета»*, [в:] Бахтин в Саранске: документы, исследования, материалы, вып. II–III, Саранск 2004.

⁶ Шекспир, *Гамлет* (В поисках подлинника), Перевод и комментарии И. Пешкова, Москва 2003 (далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием акта, сцены и строки).

⁷ См. об этом, например, Л. М. Баткин, *Итальянские гуманисты. Стиль жизни и стиль мышления*, Москва 1978.

ни казалось парадоксальным, максимально активизирует рациональную сторону своей личности, полностью отключая сторону эмоционально-нравственную, чтобы сохранить рассудок, которого едва не лишается после того, как Призрак приподнимает перед ним завесу в иной мир (1.5.93–97):

O all you host of heaven,(!) o earth,(;) what else,(?)
 And shall I couple hell,(?) o, fie,(;) {hold,} hold my heart,(;)
 And you my sinews, grow not instant old,(;)
 But bear me swiftly (stiffly) up;(;) remember thee,(?)
 Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat
 In this distracted globe⁸

То, что Гамлет находился на грани подлинного безумия, подтверждается его обликом и поведением в рассказе Офелии в начале 2 акта (2.1.78–85):

My lord, as I was sewing in my closet (chamber),
 Lord Hamlet with his doublet all unbraced,
 No hat upon his head, his stockings foul'd,
 Ungarter'd, and down-gyved to his ankle,
 Pale as his shirt, his knees knocking each other,
 And with a look so piteous in purport<,>
 As if he had been loosed out of hell<,>
 To speak of horrors,(;) he comes before me⁹.

Таким образом, подлинное сумасшествие самой Офелии – это возможный вариант судьбы Гамлета, останься он на эмоциональном уровне восприятия произошедшего. Ее частная трагедия, не будучи рационально осознанной, а значит обобщенной героиней, не перекликается с пафосом трагедии античной, в центре которой герой, так или иначе сознательно

⁸ О воинство небес, земли! Еще что?
 Связаться с адом? Тыфу! Не прыгай, сердце;
 Поджилки, не дрожать! Вы, мышцы, вверх,
 Струной упругой вверх! Тебя запомнить!
 Ты! бедный призрак, память есть пока
 В смятенном шаре...

⁹ Мой господин, в своей я спальне шила,
 Лорд Гамлет – в незатянутом камзоле,
 Без шляпы, в неподвязанных чулках,
 Свисающих, как узы, на лодыжках,
 Белей сорочки; на ногах неверных,
 Со взглядом столь исполненным страдания,
 Как будто только что сбежал из ада
 Свой ужас передать, – стал предо мной.

вступающий в поединок с законами мироздания. В крайнем случае героиня Шекспира может быть соотнесена с «нормативной» Ифигенией того же Еврипида (имеется в виду *Ифигения в Авлиде*)¹⁰, но никак не с Федрой или Медеей.

Однако и маска безумия Гамлета¹¹, становящаяся визитной карточкой героя для окружающих, выполняет совсем иную функцию, чем то было в античном театре – не манифестирует суть персонажа, а, напротив, скрывает ее. Самое существенное происходит как раз под маской. К тому же статичная маска древних у Шекспира приобретает динамику, она меняет конфигурацию в зависимости от собеседника принца, то есть превращается в своеобразное пластическое зеркало.

В *Гамлете* мы имеем некое парадоксальное триединство: иррациональность высшего порядка (Призрак) обуславливает включение доминанты рационального компонента (выступающего под маской безумия!), которое спасает от иррациональности низшего порядка (потери рассудка). Высокое безумие героя Шекспира по своей природе и пафосу ставит его в один ряд с героями античной трагедии, ведущими единоличный открытый поединок с мирозданием.

Мотив безумия является сквозным для трех рассматриваемых пьес. Еврипид в этом смысле поддерживает традиционную трактовку, выводящую нечестивый поступок Геракла за пределы его личности, тем самым сохраняя статус героя (пусть даже этот статус возникает у трагика на иных основах). По сути той же героической этике следует Гамлет, призванный совершить акт возмездия: чтобы пролить кровь, он должен стать безумным (студент-гуманист эпохи Возрождения наверняка был знаком с античным идеалом). Иксион, абсолютизирующий собственное «я», решается на оба совершенные им преступления, находясь в полном рассудке, и демонстративно не нуждается в оправдании.

Еврипид фиксирует начальную фазу пошатнувшегося миропорядка, в котором еще присутствуют признаки некогда безусловной иерархии: обвинения и претензии к олимпийцам в пьесах Еврипида свидетельствуют о том, что боги, пусть нравственно сомнительные, неидеальные, все же играют некоторую роль в судьбе его персонажей. В *Гамлете* герой уже не может опереться на развенчанных богов, но вместе с тем и не может более верить в человека – новый идеал, порожденный эпохой гуманизма; отсюда его трагическое бессилие сориентироваться в мире, переставшем различать добро и зло. На долю Иксиона Анненского достается эпоха, когда

¹⁰ Примечательно, что перевод этой трагедии был озаглавлен Анненским *Ифигения-жертва*.

¹¹ Нельзя не вспомнить о значимости образа маски в философско-эстетической системе русского символизма.

двойственность становится сутью любого явления и вещи, а иррациональность — наиболее адекватным способом их постижения. Герой вынужден ориентироваться в мире с уже рухнувшей вертикалью, в котором осталась единственная онтологическая несомненность — собственное «я», вольно или невольно несущее груз ответственности за все.