

Колесник Е. С. Шекспировская интерпретация безумия: предвосхищение принципов психоанализа и деконструкции / Е. С. Колесник // Вестник Ишимского государственного педагогического института им. П. П. Ершова. – 2014. - № 3 (15). – С. 107-115.

УДК 130.2 – культурология

Колесник Елена Сергеевна,

Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств (Киев)

Украина

ШЕКСПИРОВСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БЕЗУМИЯ: ПРЕДВОСХИЩЕНИЕ ПРИНЦИПОВ ПСИХОАНАЛИЗА И ДЕКОНСТРУКЦИИ

Аннотация: В статье рассматривается художественная интерпретация феномена безумия в трагедиях У. Шекспира. Показано, что в понимании психических процессов драматург предвосхищает открытия, сделанные «глубинной психологией» в XIX - XX веках. При этом для убедительного изображения безумия своих персонажей автор использует технику, схожую с постмодернистской деконструкцией, которую он применяет к корпусу фольклорных текстов.

Ключевые слова: культурологическая герменевтика, психоанализ, художественная интерпретация, деконструкция, У. Шекспир.

Annotation: The article is about the artistic interpretation of the phenomenon of madness in W. Shakespeare's tragedies. We can see that in his understanding of the psychological processes the dramatist foreshadows the discoveries made within the frames of the Depth Psychology in XIX – XX st. To achieve the convincing depiction of the characters' insanity the author uses the technique close to the Postmodernist deconstruction, applied to the corpus of the folklore texts.

Key words: culturological hermeneutics, artistic interpretation, psychoanalysis, deconstruction, Shakespeare.

Введение. Актуальность осмысления шекспировского наследия определяется его парадигмальным значением для всей европейской

культуры. Недаром практически все XX столетие велись не только культурологические, но и идеологические «войны за Шекспира», чьи тексты использовались для обоснования собственных взглядов на человека, общество и мир. В наше время, к сожалению, заметна тенденция к абсурдистскому прочтению Шекспира, которая возникает, во многом, из-за недопонимания или игнорирования заложенных в его текстах смыслов.

Творчеству Шекспира посвящен огромный корпус работ, среди которых наиболее релевантными для данной статьи были труды: П. Акройда, А. А. Аникста, М. А. Барга, А. С. Брэдли, В. Г. Никоновой, Дж. Кук, А. И. Липкова, М. М. Морозова, Дж. В. Найта, Л. Найтса, С. М. Нельс, А. Т. Парфенова, Л. Е. Пинского, А. А. Смирнова, Ю. Ф. Шведова и других. Изображению безумия у Шекспира посвящено исследование К. Муира; из-за важности темы для двух ключевых трагедий, к ней обращались практически все шекспирологи. Однако, насколько нам известно, далеко не все аспекты этой проблемы были полностью раскрыты. Поэтому **заданием** нашего исследования является раскрытие принципиальной новизны шекспировского подхода к изображению человеческой психики, в том числе – предвосхищение им открытий З. Фрейда и К. Г. Юнга, а также обоснование культур-герменевтической возможности рассматривать некоторые фрагменты текста в контексте: 1) герменевтической эпохе, и 2) деконструкции.

Изложение основного материала. Одна из причин особой современности пьес Шекспира заключается в беспрецедентном умении автора «работать» с различными уровнями человеческой психики. Знание жизни и интуиция позволили Шекспиру заметить, изобразить, и даже исследовать то, что позже было названо подсознанием. Известно, что З. Фрейд признавал это первенство, и «отомстил» психологическому конкуренту непризнанием авторства Шекспира. Хотя, разумеется, вопрос приоритета это не сняло.

В пьесах Шекспира действие подсознания проявляется в форме снов, галлюцинаций, лунатизма, навязчивых идей и безумия. Есть также интересный пример оговорки, выглядящий как пример из фрейдовского «Остроумия...»: король Эдуард проговаривается о том, что занимает его мысли, упоминая графиню вместо императора.

Феномен *полуузнавания* мы видим в «Как вам это понравится» и «Цимбелине», где близкие люди почти узнают переодетых девушек – но не могут поверить своим глазам. В «Цимбелине» также показан переход от *сновидения к бодрствованию*, причем этот сон, в свою очередь отражает реальные события предыдущего дня. Именно таким сложным образом мы узнаем и часть истории Имогены и ее психическое состояние.

Сочетание *лунатизма* и *навязчивой* идеи мы видим на примере Леди Макбет, пытающейся, подобно Пилату, умыть руки. *Галлюцинацией*, вероятно, является кинжал, который Макбет «видит» перед убийством короля. В качестве галлюцинаций можно рассматривать «субъективных», видимых только герою призраков («Макбет», сцена пира). «Объективные» призраки, видимые многим персонажам, к этой категории не относятся – объяснение их как коллективной галлюцинации ничего не добавляет к смыслу пьесы.

Вытеснение одних впечатлений другими у Шекспира не просто показано, но и осмыслено. В «Короле Лире» заглавный герой говорит: При бодром духе тело // Чувствительно. Но у меня в груди // Все вытеснено вон душевной бурей (III.4, Пастернак).

Однако, наибольшую смысловую нагрузку в шекспировских пьесах несет истинное или притворное *безумие*. Еще в XIX в. была отмечена исключительная верность описания симптомов. И. Кронеберг и А. Никитенко сходились в том, что над многими сценами медицина могла бы делать наблюдения, как над действительными событиями [1, 230]. Но дело не только в клинической точности, но и в огромном философском значении. Концентрация смыслов в словах шекспировских безумцев исключительно

высока. Более того, безумие может оказаться выше повседневной рассудочности, что прямо утверждается в самом тексте: «мудрость в безумии», «это отсутствие смысла – больше, чем смысл» и др. Таких случаев вдохновенного безумия у Шекспира четыре, все они сосредоточены в двух пьесах – в «Гамлете» и «Короле Лире». Причем истинных и притворных сумасшедших объединяет способность делать глобальные выводы и говорить от имени человечества.

Но что является причиной, а что следствием? Безумие ли позволяет увидеть глубины, обычно заслоненные рутиной, или наоборот, прозрение бездн доводит до безумия? Этому давали разные пояснения.

Дж. Д. Вилсон продемонстрировал, что Шекспир пользовался книгой Т. Брайта «Трактат о меланхолии» («Анатомия меланхолии») [8]. Однако, этого недостаточно, чтобы пояснить безумные прозрения его героев, чьи речи и поведение выходят за пределы чисто медицинской модели.

Многие критики констатировали, что впад в безумие, Лир избавляется от иллюзий и начинает видеть общественную несправедливость, а для Гамлета имитация безумия становится прикрытием, под которым он может критиковать датский двор и мир в целом. Здесь отмечен очень важный момент безумия как приближения к истине. Однако это прозрение критики нередко сводили к чисто социальным открытиям – а этого недостаточно.

Известный режиссер Г. Козинцев писал о безумии Лира в контексте средневековой аллегории правящей миром матушки Глупости: если мир безумен, то лишь безумные могут понять истину [5, 121-130]. Довольно близки воззрения Л. Пинского, отметившего, что для постижения смысла трагедийного мира разума недостаточно – никогда не ошибаются лишь шут и клоун, бездействующие персонажи на самом низу социальной пирамиды. Этот же исследователь указывает, что дар видения может не только прийти, но и уйти вместе с безумием.

Символика «мира наыворот», который может понять только безумный – это весьма глубокое наблюдение. И все же, объяснение безумия Лира

только в ключе Царства Глупости тоже неполно, хотя бы потому, что безумец и дурак – не синонимы. Шекспир четко различает и сопоставляет между собой разные формы не-разумности: глупость, безумие и юродство; в частности, о диалектике «ума» и «глупости» у Шекспира писала А. Богаевская [3]. К тому же, шекспировские безумцы (кроме Офелии) – отнюдь не бездействующие персонажи.

Итак, все упомянутые авторы раскрывают отдельные существенные аспекты шекспировского понимания безумия. Но, по нашему мнению, здесь необходим целостный подход в духе культурологической герменевтики как «понимающей» культурологии.

Начнем с того, что У. Шекспир явно интересовался вопросами работы человеческого разума и сбоев в этой работе. При этом на его позицию могли повлиять: 1) еще сохранявшееся традиционное представление о безумии, 2) ренессансные медицинские трактаты, 3) жизненный опыт, позволивший ему выйти за пределы как средневековой, так и возрожденческой моделей и выдвинуть собственную «диффузную теорию». Эта теория заключается, насколько ее можно реконструировать, в существовании того, что мы сейчас называем подсознанием, которое у здорового человека принимает форму оговорок, сновидений, отражающих жизненные впечатления, и т.д., а в случае расстройства психики проявляется в виде галлюцинаций, навязчивых идей и пр. Безумие рассматривается как утрата разумного контроля над выражением волнующих человека мыслей и чувств, при сохранении самотождественности характера личности. Разрушение мировоззренческих стереотипов и возникновение неожиданных ассоциаций при этом может приводить к инсайту как прозрению сущности явлений, что и является основой «безумной мудрости». Все это не так далеко от современных психологических воззрений.

Рассмотрим сначала архаическую традицию, еще существовавшую во времена тюдоровской Англии. В традиционном обществе безумие понималось двояко – как кара богов и как источник божественного

вдохновения поэта-пророка. Эти значения не противопоставлены, поскольку Потусторонний мир, к которому приобщается сумасшедшей, представлялся одновременно миром смерти и миром первооснов, в том числе, сакрального знания. У Шекспира безумие также двойко: это и симптом всеобщего распада, и способ борьбы с наступающим хаосом.

В Средние века и даже в период Возрождения, во многом еще придерживались представления о тонкости грани между безумием и божественным вдохновением (в частности, похожие мысли есть у М. Монтеня). У Шекспира безумие тоже вызывает не только сочувствие, но и определенное почтение – именно безумцам он дает особо вдохновенные слова, кратко и точно характеризующие сущность ситуации, в то время как «нормальные» люди видят лишь совокупность явлений. В этом виден отголосок мифопоэтических представлений, отчасти воспринятых английской ренессансной мыслью из античной классики, а отчасти – унаследованных от собственных предковых традиций: кельтской и германоскандинавской.

Однако, *мудрость шекспировских безумцев* – это не что-то взявшееся извне, а лишь неожиданно проявившаяся способность видеть вещи под иным углом зрения. Само содержание психики остается прежним, и лишь становится более явным, лишившись контроля сознания. Именно в этом смысле можно говорить о предвосхищении принципов психоанализа в трагедиях великого драматурга. И истинное, и даже притворное безумие может служить ключом к психологическому портрету персонажа.

Кратко рассмотрим все четыре случая безумия в шекспировских трагедиях. Как уже упоминалось, два из них являются истинными, два – притворными, однако и последние выглядят весьма убедительно.

Степень близости принца Датского к потере разума остается дискуссионной. Советская литературная и театральная критика склонялась к признанию сумасшествия Гамлета чистым притворством; в западной традиции выдвигались разнообразные психологические и

психоаналитические пояснения. Видимо, можно присоединиться к мнению А. Аникста, что Гамлет не безумен, но его психика «болезненно возбуждена».

Таким же спорным является и вопрос о степени практического смысла «игры в безумие». Л. Баткин пишет, что безумие Гамлета сочетает и символическое и практическое значение: «глубочайшие личностные, поэтические, метафизические мотивировки гамлетовкой медлительности тесно переплетаются с тем, что диктует расчет» [2, 223-224]. А. Парфенов не согласен: «Гамлет прикидывается сумасшедшим. Мысль очень умная, но это не продвигает дело мести. ... Притворное безумие Гамлета – не только средство защиты от грозящей опасности, оно и форма выражения абсурдности его высокого ума. «Безумные» речи Гамлета слишком идеологичны, слишком тесно связаны с парадоксами его мысли, чтобы выполнять лишь сугубо практическую задачу; а в «безумном» поведении Гамлета находит выражение распад его натуры» [6, 175].

Действительно, судя по результатам, притворное безумие Гамлета не годится в качестве политической стратегии. По всей видимости, и для самого принца, и для зрителей оно имеет прежде всего познавательно-психологическое и философское значение. Одна из его задач – дать Гамлету возможность свободно говорить миру то, что он действительно думает и чувствует. «Даже в самых неистовых приступах своего «причудливого поведения» Гамлет не делает ничего, что противоречило бы его действительным желаниям» [4, 287]. Таким образом, псевдо-безумный Гамлет получает возможность говорить о том, что его действительно волнует, и о чем говорить не принято: о порочности человеческой природы, о смертности и распаде.

Если в «Гамлете» безумие связано с глубочайшим кризисом, то в «Короле Лире» показано «творческое» безумие, которое сродни мифопоэтическому священному экстазу. В «Гамлете» безумие – путь к смерти, в «Лире» - наоборот – ее символическая замена. В «Гамлете»

Шекспир показывает нам притворное и истинное безумие по очереди, причем игра Гамлета некоторым образом накликает сумасшествие Офелии. В «Лире» же два безумия сталкиваются и достигают своего апофеоза. Иногда пишут о том, что в сцене бури мы видим даже трех безумцев сразу. Но следует оговориться, что Шут не безумен: он лишь подыгрывает Лиру, но его поведение абсолютно рационально.

В «Короле Лире», как нигде, сливаются три мифопоэтических уровня бытия: макрокосм (буря), мезокосм (распад связей, грядущая война) и микрокосм (помрачение разума). Разрыв Лира с дочерьми и начало его безумия совпадают с началом бури. И это не просто штрих, придающий событиям внешний драматизм. Это – суть происходящего: одновременно распалось все, что удерживало вместе человеческую личность, социум и природу.

Безумие короля Лира имеет непосредственные параллели как в Библии (Навуходоносор), так и в ирландско-британской традиции (безумный король Суибне Гейлт). Примечательно, что оба этих персонажа в своем безумии возвращаются к животному, до-человеческому бытию – к той самой «природе», в которую уходит Лир. Навуходоносор питается травой, Суибне прыгает по деревьям. В таком контексте венки из полевых трав на голове Лира выглядят весьма скромно, но тоже показательны.

Состояние психики самого Лира показано в динамике: у него мутится разум, возникают оговорки и алогизмы, и наконец, он доходит до потери адекватного контакта с эмпирической реальностью при одновременном обретении такого контакта с реальностью метафизической. Волнующие его темы – неблагодарность, а также нераскаянность грешников. После бури на первый план выходит осознание социальной несправедливости и проблема смысла жизни. Одна из наиболее важных для него идей – суд над людьми. Примечательна последовательность: сначала он произносит *приговор* («уничтожь людей неблагодарных семя»), и лишь потом он переходит к собственно *суду как разбирательству*, но уже не столько над человечеством,

сколько непосредственно над дочерьми (III.6). Далее, в акте IV, он не без сарказма *оправдывает* всех: «где все грешны, виновных нет».

Суд для Лира непосредственно связан с обнажением, и даже вскрытием. Он изучает сущность человека, а для этого нужно увидеть, что у него внутри. Отсюда «анатомирование» Реганы, которое должно показать, «что делает сердца твердыми». С одной стороны, в попытке найти физическое объяснение психическому явлению есть нечто очень типичное для Нового времени с его страстью к вивисекции. С другой стороны, во всей этой сцене присутствует явная символика дионисийского растерзания.

В контексте культурологической герменевтики еще одним уровнем понимания безумия Лира может быть выход на такой феноменологический метод как эпохе. Для проведения эпохе человек должен очистить свой ум от всего случайного и мнимого, от личных предпочтений и «здорового смысла», отбросить все «очевидное» и увидеть предметы как бы заново. Если в «Гамлете» Шекспир рассмотрел вопрос «быть или не быть», то в «Короле Лире» он продолжает исследование природы человека, предвосхищая такие постановки вопроса, как «быть или иметь» и «быть или казаться». Вопрос ставится так: что можно отнять у человека, чтобы он все еще сохранял свою сущность? В трагедии происходит некий эксперимент на такое «вычитание». В нашем случае «в скобки» берется сам разум. Безумие дает Лиру возможность выйти за пределы повседневных установок и взглянуть на вещи под совершенно иным углом зрения.

Герои Шекспира, в особенности в «Короле Лире», делают на практике то, что делали в философии, каждый по-своему, Ф. Бэкон и Р. Декарт. Все они отбрасывают предыдущие установки, чтобы найти твердую основу, «абсолютный минимум» человеческого бытия. Таким минимумом оказывается приснопамятное «двуногое животное», лишенное всего, в том числе и разума. Так в середине пьесы выясняется – вернее, кажется, что выясняется – онтологическая основа, отталкиваясь от которой Лир может заново «конструировать» образ человека. Вообще-то, в дальнейшем

«двуногое животное» оказывается чистой фикцией, но это уже тема для другого исследования.

Оба безумца в «Короле Лире», Лир и Эдгар, заглянули в иной уровень реальности, о котором лишь догадываются Шут, Эдмунд и Глостер, и о котором не подозревают все остальные. Это единство сакрального опыта обеспечивает особое взаимопонимание, которое можно продемонстрировать на двух примерах из трагедии.

Первый: Лир жалуется, что на него лают «все маленькие шавки». Эдгар обещает разогнать собак: «А Том швырнет в них своей головой. Вон, псины!» (III.6, Сорока). Такое странное утешение оказывается вполне действенным: 1) Лира отвлекли от тяжелых мыслей чередой диковинных образов, 2) по отношению к нему было проявлено сочувствие, 3) ему была обещана помощь. Пока что королю этого достаточно, чтобы перейти к новой теме.

Второй яркий случай «сумасшедшего взаимопонимания» есть в сцене IV.6, где король требует от встречных назвать пароль, на что Эдгар отвечает «душистый майоран». Считается, что имеется в виду свойство майорана лечить психические расстройства, а значит, Лир, сознающий, что его разум не в порядке, узнает слова сочувствия. При дословном переводе этот смысл утрачивается для человека, незнакомого с языком цветов, поэтому О. Сорока в своем переводе заменил майоран кукушкиными слезами. Несмотря на изменение смысла, это решение удачно: не нужно сносок, чтобы понять, почему Лир отвечает: «Проходи».

Изображая как истинное, так и притворное безумие, Шекспир часто использует психологический метод вольных ассоциаций. Но в двух случаях он применяет еще одну технику, удивительным образом предвосхищающую принцип деконструкции, который применяется к корпусу британских фольклорных текстов.

Голос шекспировских безумцев, которые, как и мудрецы, обретают способность говорить от лица множества, сливается с голосом самого народа.

В речах сумасшедших фольклор – прежде всего, песенный – предстает в качестве той глубинной, инвариантной культурной основы, которая остается, когда уходит все остальное. В каком-то смысле, фольклор выступает как один из образов «природы» в качестве неиндивидуализированного стихийного начала, отличного от авторского «городского» искусства, философии, науки. С точки зрения аналитической психологии, фольклор непосредственно выражает коллективное бессознательное – индивидуальное, коллективное или одновременно и то, и другое. Шекспир интуитивно сближает эти два весьма разных явления задолго до теоретических объяснений в трудах К. Г. Юнга. Но, приобщаясь к коллективному бессознательному, шекспировские безумцы не теряют своей индивидуальности. Они переосмысливают источники, вырывая фразы из текста и контекста и вольно комбинируют их, создавая пре-постмодернистский коллаж.

Наименее фольклорен Лир. У него мутится разум, он принимает одни объекты за другие, но способен весьма четко выразить свои чувства: он король, он оскорблен дочерьми, он судит людей в целом, и прощает их. Чтобы высказать все это, ему не нужны цитаты.

Не слишком много фольклора и у Гамлета. Критики склонны подчеркивать, что, играя роль безумного шута, Гамлет полностью переменялся. Однако все равно, мы видим именно принца и ученого-гуманиста с его скепсисом, словесными играми и тенденцией анализировать все попадающее в поле зрения. Хотя и у него порой прорывается то стишок про «конька-скакунка», то присказка про оленя и лань или про кота и пса.

Зато безумие Офелии и Эдгара в значительной степени «построено» именно на фольклоре. Заметим, что в одном случае мы имеем дело с истинным, в другом – с притворным сумасшествием. Но типологически они оказываются достаточно близки. И там и там речь идет о создании нового текста из перекомбинированных отрывков.

Несмотря на свою бессвязность, пастиш цитат создает определенное настроение. Однако порой для понимания «разума в безумии», требуются герменевтически конкретные знания. Кажущаяся бессмысленной реплика может оказаться ссылкой на известный современникам Шекспира сюжет, и поэтому быть для них абсолютно понятной и уместной. Такая «свернутая» информация, понятная для посвященных, сравнима с традициями зашифрованной речи, характерной для кельтов и германцев. В скандинавской традиции это кеннинги – иносказания. В ирландских сагах нередко встречаются так называемые «риторики», пассажи со специально затемненным смыслом, похожие на перечисления множества кеннингов подряд.

Таким образом, шекспировское «фольклорно-деконструктивное» безумие имеет чрезвычайно глубокие корни сразу в двух «материнских» для британской культуры этнонациональных традициях. С другой стороны, такой способ презентации целой культуры в максимально сжатой форме напоминает восстановление памяти личности и нации путем перекомбинирования фрагментов, какое мы видим, к примеру, в «Таинственном пламени царицы Лоаны» У. Эко.

Это хорошо заметно в одной из фраз Офелии. В целом, ее безумные речи выражают тот же, что и у Гамлета, кризис идеалов, более того – крах упорядоченного Космоса. «На поверхности» ее речей лежат темы секса и смерти – сумасшедшая получает возможность говорить о том, что было вытеснено из сознания благовоспитанной девицы. Естественно, такая тематика вызвала у критиков вопрос о характере ее отношений с Гамлетом. Но были ли они действительно любовниками – не так важно. Главное то, что они взаимно любили и взаимно предали друг друга.

Ключом к психическому состоянию Офелии может быть фраза: «Говорят, сова была дочкой пекаря. Господи, мы знаем кто мы, но не знаем, кем мы станем». Русские советские комментаторы, в основном, считали это высказывание лишь очередным свидетельством умственного расстройства,

да и переводили его соответственно. Например, у М. Лозинского читаем: «Говорят у совы отец был хлебник» - изменение грамматического строя предложения привело к полному абсурду. Даже англоязычные комментаторы иногда теряются и оставляют этот пассаж необъясненным или же выдвигают гипотезу, что это, возможно, намек на потерю девственности [7, 224].

Но в британском фольклоре нет сюжета, связывающего сову с непорочностью. На самом деле Офелия ссылается на распространенную легенду о дочке пекаря, пожалевшей хлеба Христу (в другом варианте – фее) и за это превращенной в сову. Героиню валлийского «Мабиногиона» подобная кара постигла за соучастие в убийстве мужа.

Так что проблема, которая свела с ума Офелию, связана не столько с сексуальностью, сколько со страшной непредсказуемостью жизни и смерти, с оборотничеством окружающих. За несколько дней Офелия потеряла всех: брат уехал, возлюбленный стал чужим, отец погиб. Мир, который она знала, обернулся чем-то совершенно иным и неузнаваемым. В своем безумии Офелия пытается бежать от духоты Эльсинора в природу – так же, как бежит Лир. Обстановка ее смерти: река, цветы, песня и принятие своей судьбы – несет явную символику архаичного жертвоприношения. Именно тут не слишком примечательная девушка превращается в незабываемый символ.

Эдгар симулирует не только безумие, но и безумную мудрость – если только мудрость можно симулировать. Как и Лир, он с самого начала интересуется «природой грома», оттого и выбирает роль не тихого помешанного, а юродивого. «Верхний слой» его безумных речей – народные поверья и демонология из современного Шекспиру трактата С. Харнетта «Обличение вопиющих плутней папистов», где упоминаются Флибертиджиббет, Смолкин, Модо, Мего и другие демоны. Но более глубокий слой здесь, как и у Офелии, составляет фольклорная традиция. Цитаты и собственные стилизованные фразы перемешаны и трудноотличимы, составляя сюрреалистический пастись. Во многих высказываниях Бедного Тома присутствует смысловое ядро и нарочито

бессмысленная оболочка. Наиболее важным «свернутым» текстом может быть трехстишие про Чайлда Роланда, которое традиционно толкуется как ссылка на «Песнь о Роланде», однако на самом деле отсылает к совершенно другому тексту – британской сказке о Чайлде Роланде, младшем принце, освободившем своих братьев и сестру из Темной башни эльфийского короля. Интересно, что это трехстишие обрело самостоятельную жизнь, «породив» поэму Р. Браунинга, цикл романов С. Кинга и повесть А. Гарнера. В последнем случае произошло возвращение к фольклорным истокам: А. Гарнер, строя сюжет, ссылается не только на Шекспира, но и на сказку-первоисточник, создавая эффект пульсации смысловых слоев.

Вывод. С точки зрения культурологической герменевтики, безумие в изображении У. Шекспира предстает сложным текстологическим и психологическим феноменом, соединяющим различные уровни значений. Гениальность автора заключается в том, что он смог одновременно дать точную клиническую картину, охарактеризовать ситуацию, в которой находятся герои, а также создать ощущение метафизического прорыва в «забытие» (В. Личковах). При этом исходное положение, отразившееся в пьесах Шекспира – существование подсознания, содержимое которого проявляется в случаях ослабления разумного контроля – предвосхищает психоанализ З. Фрейда. Однако, поскольку шекспировские безумцы изображаются людьми, которым открывается скрытое от других – а именно в безумных речах еще плотнее чем в других типах текста, скомпрессованы мифологемы и философемы – можно провести параллель и с учением К. Г. Юнга, подчеркивавшего позитивную роль подсознания как источника вечной мудрости. В некоторых случаях герои Шекспира обращаются к фольклору как к самым истокам индивидуальной и родовой идентичности. При этом народная традиция подвергается своеобразной деконструкции с тем, чтобы выразить вечное, и каждый раз новое содержание.

Дальнейшее культур-герменевтическое изучение смыслов, заложенных в безумных и мнимо-безумных речах шекспировских героев, позволит

существенно обогатить понимание смысла конкретных текстов, а также уточнить их культурно-исторический контекст. Все это существенно обогатит современные концепции толкования текстов, в т.ч. и в межвидовых переводах, художественных интерпретациях культуры.

Литература:

1. Алексеев М.П., Заборов П.Р., Зиннер Э.П., Левин Ю.Д., Ровда К.И. Шекспир и русская культура / М. П. Алексеев, П. Р. Заборов, Э. П. Зиннер, Ю. Д. Левин, К. И. Ровда. – Л.: Наука, 1956. – 823 с.
2. Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности / Л. М. Баткин. – М. : Наука, 1989. – 272 с.
3. Богаевская А. В. Глупый мудрец или умный дурак? О втором смысловом слое слов в языке пьес Уильяма Шекспира / А. В. Богаевская // Русская словесность в школах Украины. - 2005. № 5. - С. 45-46.
4. Зубова Н. Два варианта «Гамлета» / Н. Зубова // Шекспировский сборник. 1958 г. / ред. А. Аникст и А. Штейн. – М.: Всероссийское театральное общество, 1958. – С. 256-291.
5. Козинцев Г. М. «Король Лир» / Г. М. Козинцев // Наш современник Шекспир. – Л. : Искусство, 1962. – С. 79-164.
6. Парфенов А. Трагедия Шекспира // Шекспир У. Две трагедии (“Гамлет”, “Макбет”) / сост. А.Т.Парфенов. (На англ. яз.) – М.: Высш. шк., 1985. – 286 с.
7. Shakespeare, W. Hamlet. Edited by Harold Jenkins. – London: Thompson, 2002. – 574 p.
8. Wilson, J. Dover. What Happens in Hamlet. Cambridge: Cambridge UP, 1967. – 380 p.