СМИРНОВ СЕРГЕЙ АЛЕВТИНОВИЧ



Главный научный сотрудник Института философии и права СО РАН, доктор философских наук. Новосибирск, Россия.

Главный редактор гуманитарного альманаха «Человек.RU».

E-mail: smiroff1955@yandex.ru

УДК 7.01

ЛЕВ ВЫГОТСКИЙ: МЕЖДУ ГАМЛЕТОМ И СПИНОЗОЙ

или еще раз о свободе воли

Часть 1 «МОЙ ГАМЛЕТ»

В работе предлагается рассмотреть тему Начала культурно-исторического подхода, начала Л. С. Выготского как мыслителя и ученого. Эта тема разворачивается на материале его этюда «Трагедия о Гамлете, принце Датском». Автор статьи полагает, что эта работа является не студенческим увлечением молодого человека, а осознанным, сценированным началом, в котором задается горизонт дальнейшего развития вершинной психологии. В этом начале были заложены базовые интуиции основателя культурно-исторического подхода, связанные с проблемой свободы воли, проблемой смыслового строения сознания, проблемой овладения своим поведением. Показывается, что на материале художественного произведения Выготский фактически изложил начало будущей акмеистической психологии, которая была потом воплощена в ее базовых работах. Продемонстрирована позиция, согласно которой утверждается, что в этой работе Выготский заложил рамочное понимание того, что такое в принципе психология человека, понимаемая как философия тайны, невыразимой и мистической. Обсуждая тайну Гамлета, Выготский фактически обсуждал тайну человека. Выявлена специфика метода читательской критики, на основании которого Выготский читал произведение «Гамлет». Этот метод может быть использован в дальнейшем в практиках включенного, опосредствованного чтения.

Ключевые слова: Выготский, Гамлет, трагедия, безволие, безумие, читательская критика, свобода воли, тайна человека.

Sergei A. Smirnov

Institute of Philosophy and Law of the SB RAS
E-mail: smirnoff1955@yandex.ru

LEV VYGOTSKY: BETWEEN HAMLET AND SPINOZA

or Once Again on Free Will

Part 1 «MY HAMLET»

The paper proposes to examine the theme of the Beginning of the cultural-historical approach, the beginning of L. S. Vygotsky as a thinker and scholar. This theme unfolds on the material of his study «The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark». The author of the article holds that this work is not a student fascination of a young man, but a conscious, staged beginning in which the horizon of the further development of peak psychology is set. In this beginning were laid the foundational intuitions of the founder of the cultural-historical approach, connected with the problem of free will, the problem of the semantic structure of consciousness, and the problem of mastering one's own behavior. It is shown that on the material of a work of art Vygotsky in fact set forth the beginning of a future acmeistic psychology, which was later embodied in its foundational works. The position is demonstrated according to which it is asserted that in this work Vygotsky laid down a framework understanding of what in principle human psychology is, understood as a philosophy of mystery, inexpressible and mystical. Discussing the mystery of Hamlet, Vygotsky in fact discussed the mystery of man. The specificity of the method of reader criticism is revealed, on the basis of which Vygotsky read the work «Hamlet». This method may be used in the future in practices of involved, mediated reading.

Keywords: Vygotsky, Hamlet, tragedy, willlessness, madness, reader criticism, free will, mystery of man.

DOI: 10.32691/2410-0935-2026-21-194-235

© С. А. Смирнов 2026

Истоки

Многие представители культурно-исторического подхода считали и считают, что занятие молодым Львом Выготским проблемой Гамлета, написание им, пусть и гениальной, дипломной работы о трагедии Шекспира, которую он сам называл этюдом, представляет собой некое увлечение молодого, талантливого человека (кто не увлекается в подростковом и юношеском возрасте?), почти не имеющее никакого отношения к разработке им позднее своей «вершиной психологии». Позже, мол, мы имеем дело уже со зрелым Выготским, а период Гамлета был просто временем, когда мыслитель созревал, искал и, что называется, пробовал на зуб разную проблематику. Мол, все это «гамлетизирование» почти никак не увязывается с основной проблематикой культурно-исторической психологии. Такое отношение воплотилось в том, что в шеститомник сочинений «Психология искусства» и его этюд не вошли ни в каком виде. Потом спохватились и издали отдельной книгой с купюрами [Выготский 1987][1].

Этому, казалось бы, находится и текстуальное подтверждение. Если мы сравним этюд о Гамлете с той главой о Гамлете, которая была помещена Выготским в «Психологии искусства», то увидим разительное отличие в содержании, в интонации, в самом пафосе работ. От былой страсти этюда в главе ничего не осталось. Она выглядит как некая высушенная рыба когда-то живого существа. Глава посвящена анализу эстетической реакции на примере трагедии, как еще один пример (наряду с басней и новеллой) того, как устроена эта реакция, как устроена формула. Нам представлена сухая схема. Но главное — живое слово и страсть, движимая автором, ушла. Что случилось?[2]

Если мы посмотрим работы Выготского 1924–1934 годов, до самой его смерти, то в его текстах мы почти не найдем следов того Гамлета 1915 года. Нет ни аналогий, ни близких контекстов, ни сравнений, ни упоминаний. Как будто сам автор старается забыть свою студенческую любовь.

Что же им двигало? Зачем ему Гамлет? Что ему Гекуба? Только ли для того, чтобы представить в качестве иллюстрации то, как работает эта самая эстетическая реакция при восприятии произведения искусства? Для меня очевидно, что нет.

Все гораздо сложнее, тоньше и интереснее. Выготский относится к тем авторам, мысль которого быстра и молниеносна. Ему подчас было просто некогда и ни к чему всякий раз делать ссылки, вспоминать что-то, что он писал раньше даже год назад, не говоря уже о десятилетии.

---

[1] Отдельной книгой «Психология искусства» (с приложением к ней дипломной работы о Гамлете) издавалась уже много раз (напр., [Выготский 1986; Выготский 1987; Выготский 2001]).

[2] Впрочем, не так все просто. Во второй части, посвященной «Моему Спинозе», мы более предметно рассмотрим тему следов Спинозы в работах Выготского, включая и «Психологию искусства». Ключевая тема аффекта, разумеется, присутствует в ней. И прежде всего в главном — в законе, который Выготский вывел при анализе произведений — законе преодоления (уничтожения) формой материала через показ динамики «аффективного противоречия», которое испытывает читатель при чтении текста произведения. Например, содержанием рассказа Бунина выступает не «путаная жизнь провинциальной гимназистки», а «легкое дыхание», которое начинает испытывать читатель при чтении новеллы [Выготский 1986: 193–205]. Тем самым явным образом на конкретном материале было показано управление собой: силой одного аффекта, идущего от восприятия формы, — другим аффектом, идущим от восприятия материала. То, что при этом нет ни единой ссылки на работы Спинозы, — становится вопросом скорее политическим. Работа была готова к печати в 1925 году. Уже был заключен договор... [Выгодская, Лифанова 1996: 91].

Поэтому надо понять и удерживать базовую проблему, предельную рамку, через призму которой мы бы могли увидеть не просто скрытое имя или восстановить контекст, но увязать так называемого раннего Выготского и позднего. Хотя этому позднему, смешно сказать, было 37 лет пушкинских лет.

Искать надо не прямые цитаты и ссылки. Искать надо смыслы и контексты. И сопрягать разные источники, не только опубликованные книги, статьи и доклады, но в том числе и дневниковые записи, черновики, переписку. И увязывать в них разные имена, между которыми очевидна скрытая от нас перекличка.

Если таким образом настроить свою оптику, то в «Гамлете» Выготский наметил как раз главную свою жизненную и научную проблему и решал ее всю короткую и яркую жизнь: проблему свободы воли. И ее он нес через все работы. Ее удерживал. Ее вынашивал. А в качестве пожизненных собеседников он выбрал троих — Гамлета («мой Гамлет»), Спинозу и Ницше.

Долгое время считалось, что метод Выготского вырос из К. Маркса. Этому способствовал и сам Выготский, призывавший к тому, что психологии нужен свой «Капитал». Да. Но этот призыв был уже после того, как гимназист, а потом студент Выготский штудировал Б. Спинозу, Ф. Ницше и написал своего «Гамлета». А Спиноза в свою очередь вырос из философии иудаизма. Совсем другой исток[3]. Тут впору обратиться к хасидским притчам М. Бубера и «Заратустре» Ф. Ницше, нежели к «Капиталу» К. Маркса.

Если мы попытаемся увязать три имени, Ницше, Спинозу и Гамлета, то в связке они уже присутствуют гораздо чаще и глубже в его работах. Если найдешь в тексте Спинозу — ищи за ним тень Гамлета. Если найдешь в тексте намек на Ницше, ищи за ним следы Спинозы.

Если мы попытаемся увязать тематику «Гамлета», тематику управления собой, своим поведением, овладения аффектом, вытекающую из его метафизики и тайны человека, то она очевидно пронизывает и тему Гамлета, и тему Спинозы у Выготского. Если мы посмотрим не только тексты автора, но и его жизненную позицию, отношение к науке, к своим коллегам и друзьям, на то, что и как он говорил им про «монастырское» служение науке и «идейное отшельничество» (что видно по его переписке с ними), то мы увидим, что Спиноза и Ницше сидели в нем не просто как постоянные собеседники и теоретические источники, но и как постоянные ориентиры по жизни, как образцы, которые он всегда удерживал в своем самоопределении.

В этом смысле «Гамлет» выступает не ранним периодом и увлечением, а рамкой и ориентиром. А Спиноза выступает не отходом от КИП и новым увле-

[3] На этот исток указывал, например, С. Ф. Добкин, отмечая, что одним из корней мировоззрения Выготского был иудаизм [Добкин 1996: 24]. «Выготский получил неплохое еврейское образование. В то время было принято в еврейских семьях мальчиками, даже девочкам <...> давать еврейское религиозное образование. <...> Смысл был следующий: надо было подготовить мальчика к тому, чтобы он смог по субботам или праздникам молиться в синагоге... так, чтобы он имел какое-то знакомство с еврейской религией <...>. Льву Семеновичу повезло. Он занимался с очень хорошим, образованным человеком. <...> В 13 лет у евреев наступает религиозное совершеннолетие. Этот день называется бар-мицва <...>. Значит, “сын долга”. Сын дорогого дела. То есть человек, который за себя отвечает... с этого дня мальчик уже ответствен реально за свои поступки. До этого времени за него перед Богом отвечают его родители. В этот день полагается, чтобы в торжественной обстановке мальчик произнес речь <...>. Речь произносят на иврите, на древнееврейском. Лев Семенович сам составил эту речь. И отлично справился с этой задачей. Тема у него была не клерикальная, а, я бы сказал, историко-моральная» [Добкин 1996: 39–40].

чением «позднего» Выготского, а исходной опорой и образцом. Удивляет то, что молодой Лев Выготский изначально, со студенчества, даже, возможно, с гимназических лет, с того момента, когда ему отец подарил «Этику» Спинозы[4] и когда он уже был знаком с философской классикой, в том числе и с Ницше, и с тех лет, когда он выяснял отношения со своей личной религиозностью («Я — еврей!»), пытаясь понять свое личное мессианство[5], уже тогда он намечает свою программу жизни, ставит ориентиры и вехи и чувствует свое призвание и предназначение, беря сам способ мысли и жизни Спинозы и «Гамлета» как принцип, как способ самоопределения в качестве первообразов для будущего свершения.

Мой Гамлет

Известно, что Лев Выготский приехал в Москву летом 1913 года. Поступив в два университета, он при этом активно интересовался московской театральной жизнью. Из театров он очень любил МХТ. В биографии Г. Л. Выгодской говорится, что «Гамлет» был поставлен в 1916 году и студент Выготский мог его посмотреть [Выгодская, Лифанова 1996: 43]. Это, скорее, ошибка или опечатка.

На самом деле «Гамлет» был поставлен английским режиссером Гордоном Крэгом на сцене МХТ по приглашению К. С. Станиславского в 1911 году. Премьера состоялась 23 декабря 1911 года [Чушкин 1966] (ил. 1). Спектакль шел три сезона. В 1913 году Выготский, только что летом поступивший в Московский императорский университет[6], смог его посмотреть, о чем они сам в своих комментариях пишет, выражая восхищение игрой актера В. И. Качалова. Об этом

[4] Выгодская Г. Л. пишет: «... заметив раннее пристрастие своего старшего сына к философии, он (отец — *С.С.*) вернувшись из деловой поездки, привез ему «Этику» Спинозы. Эта книга стала одной из любимейших книг Льва Семеновича» [Выгодская Лифанова 1996: 27]. «Этика» была написана на латыни, но затем много раз переведена на европейские языки, в том числе на русский язык. Молодой Лев Выготский читал скорее всего русский перевод. Впрочем, не только «Этику». В 1914 году вышел русский перевод трактата Спинозы «Об очищении интеллекта», на который Выготский в своих работах также ссылается. Он был издан в переводе В. Н. Половцовой [Спиноза 2016]. Во время своей поездки в Англию в 1925 году он собирался ее навестить. Ее адреса (личный и адрес офиса) у него были занесены в записную книжку [Выготский 2017: 87]. Подтверждений их встречи у нас нет. Об этом ниже (см. также [Майданский 2016: 202].

[5] В его записных книжках сохранились фрагменты книги, посвященной еврейскому вопросу. Фактически записи велись в 1915–1917 гг. параллельно работе над «Гамлетом». В апреле 1915 г. он пишет отрывок, названный «Еврейство и мировая история»: «То, что я еврей, это дается мне внутренними мистическими переживаниями, корнями, уходящими вглубь веков, невидимыми нитями связанными со сверхразумной и сверхсознательной жизнью народной души в ее прошлом и настоящем — это дается мне внутренней “скорбной складкой души, печатью Бога живого” — и я всегда испытываю и ощущаю, что я “запечатленный”, я — еврей!» [Выготский 2017: 37].

[6] Кстати! Поступил он в Московский императорский университет по жребию! Вот ирония судьбы! Позднее, разрабатывая идею опосредствования, он приводит и пример со жребием, выступавшим в роли психологического орудия у Пьера Безухова. Добкин вспоминал, что тогда были такие правила. Для евреев при поступлении в столичные университеты была квота. 3% в Петербурге, 5 % в Москве. Чтобы поступить наверняка, надо было окончить гимназию с золотой медалью, иметь отличный аттестат. Лев Выготский, разумеется, был золотой медалист. Но в тот год министр народного просвещения издал циркуляр, согласно которому абитуриенты-евреи должны были поступать не по конкурсу аттестатов, а по жеребьевке. Надо было еще выбрать счастливый билет. Ему повезло. И он поступил [Добкин 1996: 32–33]. Если бы он не получил по жеребьевке право поступления, он бы не стал студентом. А значит, летом 1913 года мог и не приехать в Москву. И тогда он бы не увидел «Гамлета» на сцене в МХТ! Жребий все решил!

позже. Затем в течение трех лет он вынашивал тему «Гамлета», что и воплотилось в его дипломной работе[7].

Прежде, чем перейти к содержанию, зададим несколько вопросов. Какого Гамлета видел Выготский на сцене? В каком переводе? Какого «Гамлета» он до этого читал? Какого «Гамлета» читал после спектакля? На какой текст он опирался, когда писал дипломную работу?



Ил. 1. Афиша первого представления «Гамлета» в МХТ 23 декабря 1911 г. Источник: [Чушкин 1966: 18]

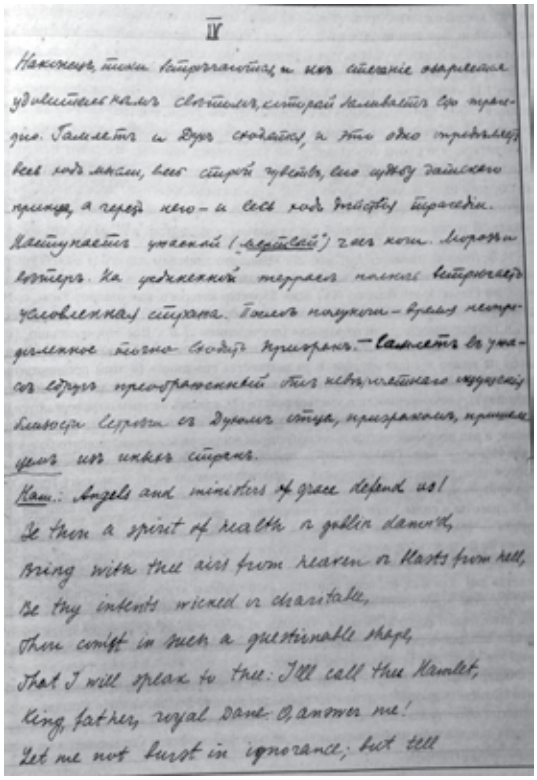
Спектакль был поставлен по переводу А. Кронеберга, но с купюрами. В ходе репетиций в него вставляли куски из перевода великого князя Константина Романова (К.Р.) [Бачелис 1983: 265]. Выготский, владевший языками, читал Шекспира в подлиннике, чему есть прямое подтверждение в его рукописи, в которой он вставляет стихи из трагедии на английском. Там никакого русского перевода нет. И тем более он читал и слышал на спектакле, конечно же, не перевод Б. Пастернака, который почему-то приводится при публикации этюда в качестве приложения к «Психологии искусства» [см. Выготский 1986]. Это не понятно. Вяч. Вс. Иванов ссылается на то, что публикуемый текст «Психологии искусства» сверен с рукописными тетрадям Выготского, найденными в архиве С. М. Эйзенштейна. Правда, он ничего не говорит про оригинал рукописи этюда. Но в любом случае в этюде не могли быть приведены стихи из трагедии Шекспира в переводе Пастернака.

В. С. Собкин в публикации этюда приводит стихи из трагедии в переводе великого князя Константина Романова (К.Р.), указывая на то, что этот перевод был в библиотеке самого Выготского [Выготский 2015: 6][8]. Хорошо. Но в самой рукописи Выготский не приводил никакого русского перевода. Он писал текст

[7] Добкин С. Ф. вспоминал: «Мне представляется, что эта работа в значительной степени автобиографическая — в ней Лев Семенович выразил себя самым открытым и полным образом. В дальнейшей научной работе все его труды не моги иметь такого личного характера, и на мой взгляд очень интересно изучить, а может быть и издать и первый вариант “Гамлета”. Я думаю, он хранится в архиве Льва Семеновича, находится сейчас у его дочери — Гиты Львовны <...>, самое первое понимание “Гамлета” как трагедии необъяснимой, непостижимой у него было с юных лет, и поэтому “Гамлет” ему был так дорог...» [Добкин 1996: 36–37].

[8] О переводах надо говорить отдельно (см. также [Гамлет 2003; Горбунов 1985; Морозов 1954]). Тема русского Гамлета сама по себе весьма примечательна. С ней связана и тема приключения самого оригинала шекспировской трагедии. Станиславский вспоминал, что как только они приступили к репетициям, они столкнулись с проблемой — русский перевод очень часто неправильно передает не только тонкости, но и суть шекспировской пьесы. Крэг это доказывал с помощью целой английской библиотеки о Гамлете, привезенной им с собой [Станиславский 1988: 419]. Чего там говорить, известно, что до сих пор оспаривается и авторство шекспировских пьес [Гилилов 2026]. В общем, сплошной детектив. Оставим вопрос о переводах и судьбе шекспировских текстов специалистам. В любом случае образ блуждающего автора придает нашей теме дополнительный налет мистичности. Здесь мы видим полное воплощение бахтинской тематики о вненаходимости автора, скрывающегося, как и сам Бахтин, под разными масками [см. Пешков 2025].

своей работы и вставлял там выдержки из трагедии на языке оригинала (ил. 2), что выступает для него одним из ключевых требований, вытекающих из его позиции, представленной как читательская критика (об этом ниже) — приводить цитаты из трагедии на языке оригинала [Выготский 2015: 90]. Поэтому далее мы будем указывать цитаты из трагедии на языке оригинала и варианты их русских переводов.



Ил. 2. Выготский Л. С. «Трагедия о Гамлете». Начало главы IV. Рукопись. Ист.: [Выготский 2015: 149]

Тема Гамлета на русской сцене достойна того, чтобы на ней остановиться. Прежде всего потому, что именно версия Э. Г. Крэга и была настолько сильной и необычной, непривычной для русского психологического театра, настолько волнительной, что вполне могла подействовать на молодого Выготского. Символизм и мистицизм постановки Крэгом «Гамлета» затем явно отозвались в его этюде.

Это был вообще-то настоящий эксперимент. Крэг со своим пониманием символического театра и Станиславский со своей системой реалистического русского театра, будучи такими разными, все же удивительным образом договорились и решили попробовать.

Крэг полагал, что надо отойти от привычного образа принца (за многие годы и века этот образ покрылся толстым слоем штампов и стереотипов) — от скорбного Гамлета, от мрачной фигуры со скрещенными руками, ходящего задумчиво по сцене, от черного Гамлета. Главное в Гамлете — духовное мужество, Гамлет — герой, один из сильнейших характеров, «лучший из людей»[9]. Это радостный человек с открытым лицом, утверждал английский режиссер [Бачелис 1983: 263].

Сохранилось неопубликованное обращение Крэга к артистам театра с его трактовкой в целом Шекспира, специфики его театра. Русские артисты, выученные на театре Чехова и Тургенева, долго не могли понять (внять, принять) символизм Крэга. Они хотели играть реальные характеры героев. Крэг призывал к другому:

> «<...> Вы должны двигаться и говорить так, как если бы вы находились в обстоятельствах исключительных <...>, ибо Шекспир написал их именно такими. Чтобы достичь этого, вы должны стараться думать только об исключительном и воспринимать окружающее как исключительное. Ничего более сложного от вас не требуется, вы должны пробудить свое Воображение и дать

[9] Такова оценка принцем Гамлетом своего отца.

ему завладеть вами полностью. Не бойтесь прихода этих моментов. Идите им навстречу <...>, принимайте вызов: отдайтесь им; дайте им завладеть вами. Вдохновение — не что иное, как род безумия <...>. Род безумия; запомните, — не всякое безумие. Оно приходит стремительно <...>. Все в белом... Горячее дыхание... Оно движется по кругу... Огромное... Неотступное. Это то, о чем вы лишь смеете мечтать, но к чему страшитесь приблизиться. Вы подвергаете себя огромной Опасности. Но я говорю вам: идите ей навстречу. ...

Вы должны обрести чувство экстаза. Должны утратить себя <...>.

Нельзя сыграть столь великое произведение, не обладая собственным величием. Его не сыграешь, руководствуясь нашими привычными жизненными законами, ибо мы слишком ничтожны. Его можно сыграть лишь с помощью Воображения <...>.

Если вам удастся ослабить узы, которые сковывают вашу свободу (а воображение — это и есть ваша свобода), вы сможете достичь состояния, необходимого для установления связи с моим воображением. Тогда мы сможем приблизиться к шедевру и постичь его тайны. Если же вы будете скованы соображениями своего рассудка, вы меня никогда не поймете, и нам не удастся ничего достичь. А я хочу внушить вам лишь одно. Шекспировское вдохновение. Оно включает в себя тысячи моментов безумия. Безумие есть нечто такое, что при успехе зовется Героическим, а при неудаче — Смехотворным <...>.

Гамлет соткан из Страсти... Стиля... Музыки... и Воображения: это не Характер ... он создание Воображения, потому что он рожден Поэтом. Он не принадлежит реальности» [Крэг 1988: 293–295. См. также Бачелис 1983: 261–262][10].

Еще немного и мы почувствуем интонацию Выготского в его «Гамлете». Та же страсть. То же вдохновение. И готовность идти навстречу Вызову.

Со своей стороны, Станиславский хотел проверить на этой постановке свою систему актерского мастерства. Это была для него настоящая лаборатория. Но на деле он столкнулся с непредвиденными трудностями — с непониманием Крэга и самих артистов.

«Крэг очень расширил внутреннее содержание Гамлета. Для него он — лучший человек, проходящий по земле как ее очистительная жертва. Гамлет — не неврастеник, еще менее сумасшедший; но он стал другим, чем все люди, потому что на минуту заглянул по ту строну жизни, в загробный мир, где томился его отец. С этого момента реальная действительность стала для него иной. Он всматривался в нее, чтобы разгадать тайну и смысл бытия; любовь, ненависть, условности дворцовой жизни получили для него новый смысл, а непосильная для простого смертного задача, возложенная на него истерзанным отцом, приводит Гамлета в недоумение и отчаяние. Если бы она ограничивалась убийством нового короля — конечно, Гамлет ни на минуту не усомнился бы, но дело не только в убийстве. Чтобы облегчить страдания отца, надо очистить от скверны весь дворец, надо пройти с мечом по всему царству... Нечеловеческие стремления к познанию смысла бытия делают Гамлета в глазах простых смертных, живущих среди будней дворца и маленьких забот жизни, каким-то сверхчеловеком, непохожим на всех, а следовательно — безумным...» [Станиславский 1988: 419–420].

[10] Впервые опубликованы в журнале «Маска» (Флоренция, 1915, май, № 2). Кто знает, может Выготский даже читал этот журнал. Но подтверждений нет.

Да, между позициями двух режиссеров мы слышим перекличку. Но Станиславский все же хотел играть человека, попавшего в нечеловеческую ситуацию[11]. А Крэг призывал вообще не играть человека, не изображать из него нечто человеческое, а показывать Символ, мистический план, сверхчеловеческий образ, умудриться силой воображения заглянуть по ту сторону, как бы за кулисы, за границы мира. Заглянуть — и показать это зрителю. Смотрите! Показать так, чтобы зритель увидел и ужаснулся, удивился, ахнул.

Принца играл актер В. И. Качалов[12]. Он хотел играть Гамлета мыслящим, думающим о скорби мира, философом, со сдержанной пластикой и медленным ритмом игры. Он не осиливал крэговского космического замысла, признаваясь, что не понимает Крэга. Последний же видел космическую пьесу как монодраму. Видел весь мир глазами Гамлета. Основная идея — сыграть Гамлета как трагедию человеческого духа, принявшего вызов враждебной грубой материи внешнего мира.

Сам Станиславский на репетициях, показывая Качалову свое понимание роли, фактически был почти солидарен с Крэгом, стремясь показать мужественного целеустремленного Гамлета. Качалов же показывал скорбь от несовершенства мира. А Станиславский показывал мечту и устремленность Гамлета, энергию, силу воли — в противоположность устоявшимся штампам о медлительности и бездействии Гамлета. Только порыв и воля могли быть противопоставлены косной мертвой материи. Но в момент встречи это воплощалось в том, что Гамлет становился мистическим героем. Поскольку силу он получал из иного мира, запредельного. Фактически Гамлет представлялся Крэгом-Станиславским воинственным Христом[13].

Выготский оставил свой комментарий по поводу игры В. И. Качалова.

> «Этот образ (Гамлета — *С.С.*) навеян удивительной игрой артиста Качалова (Московский Художественный Театр). Вообще интереснейшая постановка Гамлета этим театром во многом, но далеко не во всем — особенно купюры и исполнение остальных ролей приходится исключить из этого — сближается с развиваемыми здесь (в этой работе — *С.С.*) взглядами, хотя критика (рецензии) не отметила этого[14] характера постановки [Выготский 2015: 165, прим.][15].

[11] Ср.: «Станиславского волновала действенная очистительная роль Гамлета, его миссия преобразователя жизни. Идея нравственного искусства была вообще близка Станиславскому. Не "дух", томящийся в "материальном" мире, как у Крэга, а идеальный человек, мечтающий спасти мир. Таково различие... Утверждая вслед за Крэгом мужественность, силу и активность Гамлета, Станиславский лишал его отвлеченной, идеализированной духовности. Он подчеркивал этический план трагедии. Гамлет для Станиславского — подвижник, мессия. Он "полон любви, жизнерадостности, он лучший из людей", "он хочет жить, строить, верить, в каждом ищет человека"» [Чушкин 1966: 30].

[12] Хотя Крэг хотел, чтобы Гамлета играл сам Станиславский. Высокий, с львиной гривой, крупный, с большими руками и ногами [Бачелис 1983: 236].

[13] В отличие от них Качалов вспоминал, что у Гамлета — «скорбь от того, что в мире нет добра <...>. Он и скептик, и обличитель, и судья <...>, его больше всего волновала мировая скорбь Гамлета» [Бачелис 1983: 281].

[14] В рукописи Выготского есть слова, которые он подчеркивал. Мы оставляем так, как в рукописи.

[15] Хотя в Предисловии он пишет: «К сожалению, нам не случалось видеть в действительности артиста, который воплотил бы всего нашего «Гамлета» (да и вряд ли приведется когда-либо: сыграть Гамлета представляется нам невозможным)» [Выготский 2015: 93]. Здесь же и далее он ссылается на суждение писателя Гончарова: «Гамлет — не типичная роль <...>, ее никто не сыграет <...>. Гамлета сыграть нельзя» [Выготский 2015: 93].



Ил. 3. Э. Г. Крэг.
Фото Э. О. Хоппе. 1911.
Ист.: [Выготский 2015: 669]



Ил.4. В. И. Качалов
в роли Гамлета.
Ист.: [Чушкин 1966]



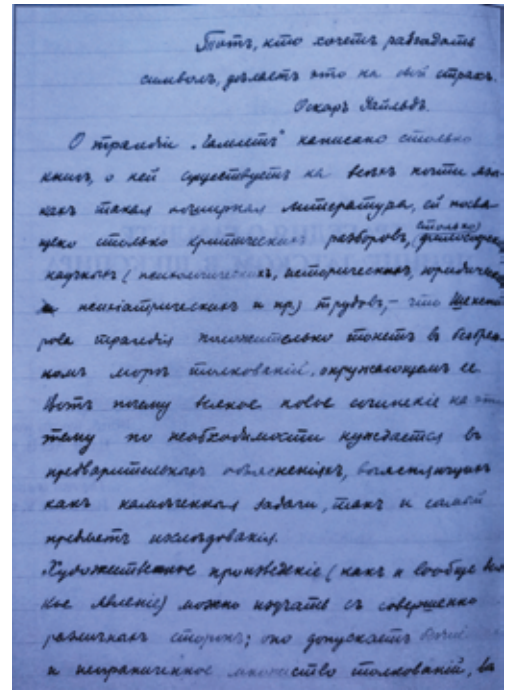
Ил. 5. Л. С. Выготский —
студент.
Ист.: [Выгодская 1996: 37]

Чувствуется, что Выготский видел этот спектакль. Он не мог бы писать так, лишь прочитав о спектакле рецензии и критические статьи в газетах. Выготский показывает, что игра Качалова близка ему, близка в главном — что артист показывает образ того, кто «рожден» (не призван, а именно рожден связать прерванную связь времен. Такова экспозиция трагедии. Время вышло из пазов. А Гамлет как раз рожден для того, чтобы связать два мира и два времени.

> «Два мира столкнулись вместе (в Гамлете и в трагедии), это мир вышел из колеи, время вышло из пазов — проклятие судьбы, что Гамлет был когда-либо рожден осуществить через себя, своим рождением связь двух миров, вместить этот мир в колею, вправить время в пазы. В этом вся трагедия» [Выготский 2015: 169].

Но нам важно то, с какой позиции выступает Выготский как критик? Через какую оптику он рассматривает образ Гамлета и всю трагедию?

Ответы на эти вопросы уже даны Выготским в своем Предисловии к этюду. Оно само по себе в высшей степени замечательно. Оно вводит нас в лабораторию мысли молодого Выготского. Он предложил оптику так называемой читательской критики. И на ней настаивал страстно. В чем она заключается?[16]



Ил. 6. Первая страница рукописи
этюда «Трагедия о Гамлете...».
Ист.: [Выготский 2015: 78]

[16] В своем обосновании позиции он опирается на ряд близких ему идей других авторов — Айхенвальда, Горнфельда и др.

1. Читательская критика принципиально, намеренно, скандально субъективна. Эта критика «питается не научным знанием, не философской мыслью, но непосредственным художественным впечатлением» от чтения произведения» [Выготский 2015: 79].

2. Такая критика не предполагает разбора биографии автора, исследования архивов, свидетельств, стремления к точности и объективности видения, не предполагает анализа истории возникновения произведения. Читателя-критика вообще не интересует вопрос, кто создал произведение, Шекспир ли, Бэкон или граф Рэтленд [см. Гилилов 2026]. Его интересует другое — само произведение.

3. В этом смысле читатель-критик сам выстраивает свою позицию относительно произведения и формирует свой образ главного героя, в данном случае — своего Гамлета. У каждого читателя, каждого поколения в таком случае существует свой Гамлет[17].

4. Критерием понимания выступает не объективность, точность и правильность, а последовательность собственной позиции, своего видения, опирающегося не на внешние и чужие суждения и свидетельства, но и не на собственные домыслы, а на точность понимания самого текста произведения. Читатель-критик толкует произведение не неверно, а субъективно, и в этом он зависит уже от силы своих аргументов и средств выражения. Здесь критика может быть либо убедительной и страстной, увлекающей и зовущей, либо серой, ущербной, примитивной, но все же своей.

5. Такая «критика исходит из молчаливой предпосылки абсолютной ценности разбираемого произведения» [Выготский 2015: 83]. Она допускает самостоятельное существование произведения, его собственную биографию. Оторвавшись от автора, оно начинает жить своей жизнью. Но всякий раз, при новой встрече с новым читателем, в акте чтения рождается новый «мой Гамлет».

6. Поэтому критика *включенного, или участного, чтения*, назовем ее так, не предполагает разборов того, какие есть толкования произведения у других исследователей, не предполагает разъяснения его, не предполагает стремления к правильности и объективности его понимания. Истолковать и разъяснить, пишет Выготский, — значит исчерпать, убить, грубо говоря, поиметь чужого автора. Если произведение исчерпано, анатомировано, исчислено, значит — читать и понимать дальше уже не обязательно. Включенное чтение читателя-критика не предполагает исчерпания, а наоборот предполагает постоянное возвращение к произведению, которое всегда остается тайной, невыразимой до конца и неисчерпаемой загадкой. Критик признает изначально за произведением его иррациональность, неисчерпаемость, поскольку «мистическое невыразимо, трагическое непередаваемо словами».

7. Сказанное в свою очередь налагает и требования к читателю-критику. Насколько он в силах выразить понимание невыразимого произведения? Он сам становится творцом, автором своего слова о произведении и не имеет права в этом деле быть не искренним и не требовательным к себе в поиске нужного слова. И за это свое субъективное понимание он должен нести ответственность. Он становится соавтором.

[17] См. опорные ссылки Выготского из Горнфельда: «если “каждый новый читатель Гамлета есть как бы его новый автор”, если “у меня мой Гамлет, а не Гамлет Шекспира”, если “свой Гамлет у каждого поколения, свой Гамлет у каждого читателя”, то нельзя ставить вопрос о верности толкования, о соответствии моего Гамлета — Гамлету Шекспира [Выготский 2015: 82].

8. В таком случае только одно знание требуется от читателя-критика — знание текста произведения. Он не имеет права привирать, добавлять, искажать, додумывать и дописывать текст произведения, читать выборочно, с купюрами, избирательно. Он его должен брать как есть, полностью. С этим, кстати, связано и требование Выготского к самому себе — он читает трагедию на языке оригинала и приводит в этюде цитаты на языке оригинала, в связи с чем странно выглядят буквально все издания этюда, в которых цитаты приводятся в переводе Пастернака или других авторов на русском, о чем мы уже сказали выше [Выготский 2015: 89–90][18].

Обозначив свою позицию, Выготский ставит свое рамочное представление о Гамлете, главном герое трагедии. Он не стремится ни рационализировать этот образ, ни героизировать, ни оценивать, ни объяснять его. Он считает, что эта трагедия, будучи «одинокой в мировой литературе» [Выготский 2015: 90], потому и одинока, что выразила саму тайну человека. Нельзя ее понять без принятия этой данности — в ней показан сам миф Гамлета, его мистическая тайна, и читатель погружается в историю этого мифа, но не для того, чтобы его понять и вскрыть, ухватить, но чтобы пережить всю глубину трагедии героя, в которой выражается вся полнота и глубина трагедии человека в целом.

Фактически Выготский на материале трагедии представил введение в свою антропологию, свое понимание самой ситуации человека[19]. Это не сразу видится. Нам кажется, что этот этюд — одно из ранних произведений будущего

[18] Счастливое исключение составляет издание В. С. Собкиным этюда в [Выготский 2015]. Здесь цитаты из трагедии приводятся в двух вариантах — на языке подлинника и в переводе великого князя Константина Романова (К.Р.).

[19] Одним из немногих авторов, выделивших значимость этюда о Гамлете при формировании вершинной психологии, является А. А. Пузырей, правда, давно отошедший от исследований в области КИП. В своей давней работе, опубликованной в трудно доступном теперь журнале «Вопросы методологии», причем, в работе устного жанра, в докладе 1996 года на юбилейном симпозиуме, посвященном 100-летию Л. С. Выготского, он заметил, что именно «Трагедия Гамлета» является уникальным опытом реальной психологии человека [Пузырей 1997]. Но искать ее нам придется не там, где мы привыкли, и не там, где указывал сам Л. С. Выготский, а там, где ее нет и сегодня, там, где она предполагалась быть, но к ней еще придется «прокладывать путь». Ранние работы Выготского, если и не психологические, то только потому, что они не относятся к той современной Выготскому психологии, они открывают дорогу к будущей психологии, составляя нынешней психологии альтернативу. Но пока ее, будущей психологии, нет и сегодня. Она еще должна сложиться. Но и человека всегда еще нет. Он еще должен прийти. Речь идет не о психологии наличного человека, а о психологии человека, которого еще нет и всегда нет. Этому человеку, которого всегда еще нет, и посвящена психология тайны, заявку на которую Выготский сделал в «Гамлете», понимая трагедию Гамлета как тайну, как миф. Тайна выступает «предельной точкой», поскольку касается неустранимой бытийности человека. Поэтому привычная нам психология объяснения (психология секрета) не может быть адекватной для онтологии человека. Проблема не в том, что психология секрета, основанная на естественно-научной установке, не годится для психологии. Она не плоха и не хороша. Она не адекватна для онтологии человека, для понимания онтологического истока человека. Равно как психология секрета не может быть применима по отношению к феноменам свободы и поступка. Она просто невозможна! Но, полагает Пузырей, сам Выготский при переходе далее к своим поздним работам скатывается к иной установке, выбирает психологию секрета, психологию объяснения и описания, а не психологию тайны. Чем дальше, тем больше сам Выготский отходит от самого себя, редуцируя свой первоначальный опыт психологии тайны до секрета. Будучи согласен с базовым утверждением Пузырея касательно роли этюда Выготского о Гамлете — как начале вершинной психологии, не могу согласиться относительно его оценки более поздних работ Выготского. Никуда он не скатился и установку не поменял. Об этом свидетельствуют как его дневники, так и его работы. Но об этом позже.

ученого, психолога, философа, в котором он как бы пробует себя, нащупывает, а сам-то он раскроется уже потом, много позднее, где-то уже начиная с середины 20-х годов, когда будет выстраивать инструментальный метод и модель опосредствования.

Мы так привыкли думать. Потому что сами не занимаем этой позиции умного, включенного читателя-критика его работ. Если внимательно присмотреться и погрузиться в его этюд, то мы увидим, что сквозь строки автор пишет не просто о Гамлете, но на материале трагедии обсуждает трагизм человека в целом, его ситуацию и запрос на то, что нам нужна новая философия человека.

Ведь фактически он про это и сказал, ссылаясь на Р. Вагнера:

> «<...> трагедия (и «Гамлет» в частности) — "сама идея мира, так что тот, кто мог бы вполне выразить трагедию (музыку) в понятиях, тот дал бы вместе с тем и философию, объясняющую мир". Но выразить трагедию в понятиях, как и музыку, — значит убить ее. Надо принять эту "идею мира", выраженную именно в трагедии (или музыке). Это и есть задача — настоящего понимания искусства» [Выготский 2015: 90].

Выразить трагизм мира и ситуации человека через трагизм произведения, трагизм ситуации главного героя — вот задача, которую поставил перед собой читатель Выготский. А поскольку трагизм мира и человека не изживаем и не исчерпаем, он онтологически присущ миру, то поэтому история Гамлета — это его миф, его тайна, мистическая реальность. Поэтому, итожит Выготский,

> «Тема этюда: миф трагедии о Гамлете, принце Датском. Миф как религиозная (по категории гносеологии) истина, раскрытая в художественном произведении (трагедии)» [Выготский 2015: 88–89].

К этому, признается Выготский, он шел долго, несколько лет. Его позиция складывалась постепенно, из различных заметок, поисков, размышлений, сделанных попутно, не систематически, но занимавших его несколько последних лет. Это пишет студент в 1915 году! Ему 19 лет. Долго — это сколько?[20]

Потому нам важна отсылка Выготского к идее, что сыграть Гамлета нельзя. Конечно, нельзя — как сыграть Человека! Все равно что играть роль Иисуса Христа! Се Человек! Но можно прикоснуться к тайне, погрузиться в переживание этой мистической истории и попытаться проникнуться всей душой в нее, прильнуть «душевным ухом» к голосу-зову, дабы услышать гул трагедии и настроить нужную для этого собственную личную интонацию.

Такая душевная настройка возможна лишь пи полном погружении в текст трагедии. Проживание трагизма истории возможно лишь при таком включенном чтении, при передаче из рук в руки скрытых смыслов ее, после чего читатель пытается долго хранить и беречь эти переживания — до следующего раза, до следующего чтения.

Выготский нашел своего Героя. Он любил его. Нашел того, словами и судьбой которого хотел выразить саму проблему человека — его тайну и неисчерпаемость. Здесь рождается величие замысла — выстроить вершинную психологию человека, но «конкретного человека», не придуманного, не вымышленного, не слабого и безвольного, не безумного, а Человека в силе и разуме, в его высших проявлениях, в вершинных смыслах и предельном горизонте.

[20] В записной книжке есть записи 1912 года. В них приводится цитата из работы В. Г. Белинского «Гамлет, драма Шекспира и Мочалов в роли Гамлета» [Выготский 2017: 28]. Молодой гимназист Лев Выгодский задолго до поступления в университет занимался этой трагедией.

А в конце Предисловия он фактически намечает пунктирно, в приписке (P.S.) этот свой замысел, в котором должны были быть три части — собственно литературная часть, введение к трагедии. Далее идет настоящий этюд, вторая часть. А после него идет третья часть, религиозная. Тем самым он представляет «предмет работы далекого будущего». Все три части, «если будут осуществлены когда-либо, составляют трилогию, посвященную религиозно-художественной проблеме “Гамлета”» [Выготский 2015: 95].

Итак, Выготский сформулировал рамочную проблему — трагизм самоопределения и явления Человека (его антропофании) через осмысление трагизма главного героя, Гамлета. Увидеть это он сможет сугубо через свое читательское видение. Никакая внешняя критика и никакие философские исследования классиков ему здесь не помогут, несмотря на то, как указал Вяч. Вс. Иванов, что он описал ситуацию Гамлета в соответствии с популярной в то время символистской традицией, в духе того времени [Иванов 1986: 521]. Очевидно, что проблема вообще не в том, что тема этюда перекликается с символизмом духа той эпохи. Проблема — в открывании-формулировании Выготским для себя фактически собственного жизненного задания. И это было возможно, разумеется, не в рамках искусствоведческого, театроведческого, философского исследования, а с позиции читателя, решающего свои задачи и рождающего свои личностные смыслы, но на материале лично близкого ему произведения. Он выстраивал своего Героя, своего Автора. И благодаря этой личной встрече он сформулировал свое Задание и наметил свой Миф и свой Путь.

Выготский понимает, что его этюд не всем понравится, не все поймут и примут. Поэтому ему еще предстоит найти своего читателя. Он обращается к своему потенциальному («провиденциальному») собеседнику со словами любимого Ф. Ницше:

> «— Вам, смелым искателям и испытателям, всем, кто когда-либо плавал под коварными парусами по страшным морям, —
>
> вам, опьяненным загадками, любителям сумерек, чья душа привлекается звуками свирели ко всякой обманчивой пучине,
>
> — ибо вы не хотите нащупывать нить трусливой рукой и, где можете вы угадать, там ненавидите вы делать выводы (у Выготского — строить выводы), —
>
> вам одним расскажу я загадку, которую видел я...» [Выготский 2015: 94; Ницше 1990, 2: 111][21].

Мы же теперь продолжим читать Выготского и постараемся удерживать в качестве опор созвучные нам принципы и правила его читательской критики. Нас теперь интересует сугубо его текст этюда, само это произведение из него самого.

> «Есть в ежедневном, замыкающемся кругу времени, в бесконечной цепи светлых и темных часов — один, самый смутный и неопределенный, неуловимая грань ночи и дня. Перед самым рассветом есть час, когда пришло уже утро, но еще ночь. Нет ничего таинственнее и непонятнее, загадочнее и темнее этого странного перехода ночи в день. Пришло утро — но еще ночь: утро как бы погружено в разлитую кругом ночь, как бы плавает в ночи. В этот час, кото-

[21] Цитата приводится по современному изданию. Выготский поставил здесь многоточие, прервав фразу Заратустры. Она у Ницше была продолжена: «...вам одним расскажу я загадку, которую видел я, — призрак, представший пред самым одиноким» [Ницше 1990: 111].

рый длится, моет быть, всего лишь ничтожнейшую долю секунды, всё — все предметы и лица — имеет как бы два различных существования — или одно раздвоенное бытие, ночное и дневное, в утре и в ночи» [Выготский 2015: 96].

Удивительное, музыкальное, минорное начало! Оно настраивает читателя на лад, посредством которого ты погружаешься в содержание поэтического рассказа. Свою читательскую позицию Выготский выражает фактически всю в поэтической форме. Он отказывается от аналитического дискурса, не анатомирует произведение. Для него главное — понять скрытую тайну трагедии, ощутить ее. Но это возможно лишь через приятие этой тайны. Не разгадывание, а принятие, прочувствование самого трагизма этой «трагедии трагедий». Последнее важно, потому что в ней представлено само существо трагического[22].

Сказанное возможно лишь феноменологически: при открывании себя — явлению события. Выготский сам сделал шаг навстречу своему герою, шаг приятия, шаг любви.

Начало этюда поэтическое, равное мистическому началу трагедии. Она начинается в тот самый момент времени, когда ночь уже уходит, но день еще не наступил. Когда уже утро, но еще ночь. В этот просвет дня и ночи все начинается. Именно в этот час приходит Тень отца к Гамлету и рассказывает ему историю. Внешне фабульно все начинается раньше. Но собственно главная, тайная история разворачивается с этого момента, с этого часа.

«Это самый скорбный и мистический час; час провала времени, разодрания его ненадежного покрова; час обнажения ночной бездны, над которой вознесся дневной мир; час — ночи и дня» [Выготский 2015: 96].

Мистическое начало можно почувствовать лишь поэтическим нутром, сердцем, душевно настроившись на особый ритм, дыхание дня и ночи, прислушиваясь к дальним звукам, дающим сигнал грядущего события. Читательская позиция поэта Выготского настроена на этот гул-ритм, на это интонированное причастие к случившемуся в трагедии. Именно такой час переживает душа читателя и зрителя, погружаясь в трагедию Гамлета.

В этот час кричит пророк, ссылается на Священное Писание Выготский,

«Пророчество о Думе, — Кричат мне с Сеира: сторож! Сколько ночи? Сторож! Сколько ночи? Сторож отвечает: приближается утро, но еще ночь...» Исайя 21:11

Не тот ли это хайдеггерианский Человече, стоящий в просвете «страж бытия», взыскующий и алкающий онтологического свершения?

В этой грани дня и ночи, в тот самый момент исторического шанса, в расщелине, в узкой полоске света между ночью и днем, все и свершается. Собственно, жизнь человека и есть это мгновение, в которое все и свершается (или нет — и тогда человек упускает свой единственный шанс).

---

[22] Мне кажется, специфику читательской позиции не учитывают комментаторы этюда. Вот и Вяч. Вс. Иванов, демонстрируя свою великолепную эрудицию, в своих комментариях вступает в явный диссонанс с поэтическим настроем текста, который комментирует, и тем самым не схватывает самого главного [Выготский 1986]. Выготский сознательно отказался от позиции исследователя. Он сознательно создавал не научный текст. Относиться к этюду надо не как к научному тексту, а как к поэтическому произведению — через созвучие и сопричастие, через ритмический настрой и интонацию, через перекличку голосов автора и читателя. Кстати, комментариев самого Выготского к своему этюду, которые он приводил на полях, вполне достаточно, чтобы поместить его этюд в исторический контекст.

Переживание границы и стояние в расщелине задает все настроение. И душа расслаивается, распадается, рассыпается. Все в этой трагедии расплывается и двоится, пишет Выготский. С одной стороны, есть фабула, последовательность событий, своя дворцовая интрига, герои драмы, между ними разыгрываются страсти. Но не это главное. С другой стороны, есть план скрытый, невидимый, темный, ночной, более главный, но невыразимый. Он погружен в ночь. Рядом с внешней драмой разыгрывается другая драма, невидимая, тайная, темная, скрытая, уходящая в молчание. С этого вся драма начинается, этим она и заканчивается. Эта тайная драма нам так и не будет рассказана. Но все время она держит нас в напряжении и ожидании.

Не все поэтому сказано и самим Выготским. Держал ли он в уме свой диалог со Спинозой, пиша этюд, мысля о свободе воли? Но настрой души взят самый верный. Поскольку свобода и возможна только онтологическая — свобода самоопределения в бытии, то есть, в этом моменте исторического шанса.

А значит свобода суть отказ от реактивного действия. Гамлет, далее преображенный, не мстит, не реактивирует, хотя и страстно этого желает. В нем борются человек желания и мщения и человек мысли и скорби.

А значит свобода суть отказ от сиюминутного слова, выпаленного и выброшенного в аффекте — в пользу неизреченного и молчаливого размышления. В Гамлете борются человек говорящий и произносящий длинные монологи, и человек молчаливый, ставящий многоточие после слов — «слова, слова, слова...».

А значит свобода суть отказ от стремлений выразить и показать всю полноту свершения, что невозможно, — в пользу невыразимости и стояния в удивлении перед непотаенным.

Выготский нашел наиболее точный душевный настрой и наиболее развернутый материал трагедии Гамлета, чтобы начать говорить о том, чем он потом будет заниматься все оставшиеся труды и дни — о тайне человека, свершающегося в истинной свободе предстояния.

Фактически, если переписать то, что написано в этюде про метаморфоз изменения Гамлета, переписать сугубо на языке психологии развития, то мы получим учебник-навигатор управления человека собой, своим аффектом, где шаг за шагом описывается феномен развития, понимаемый как личностный метаморфоз.

Тайна человека свершилась в тайне Гамлета и осталась в нем: «Трагедия построена на самой тайне, бездне ночи».

Недеяние, неизреченность и невыразимость — суть стратегия того, кто что-то хочет понять в этом историческом моменте, в промежутке дня и ночи, в котором есть единственный шанс пережить свободу — то есть прожить состояние свершения. Но о нем как раз что-то вразумительное сказать невозможно. И это стояние рискованное и смертельное. Оно чревато.

Но Выготский уже здесь признается, что эта особая тема

> «...требует особого подхода, это тема, так сказать, мистическая, потусторонняя..., метафизическая, допускающая к себе только отношение религиозное и выходящее за пределы художественного восприятия трагедии» [Выготский 2015: 105].

Мы попали в порочный круг. Нас интересует тайна и глубинный, мистический смысл трагедии, но она требует особого подхода, но мы этим заниматься не будем. Это — за пределами нашей темы.

Как быть? Выготский, сохраняя трезвость мысли, тем не менее выбирает чисто технический ход: разбор фабулы пьесы, отношений между героями, посредством чего он попытается, попробует (!) нащупать то место, тот момент, где и когда начинается этот скрытый смысл, пытаясь его нащупать через интонацию, настрой, через «музыку трагедии». Но в любом случае — не разгадывать секрет, а прочувствовать тайну.

Но именно таков путь и читателя-критика — от внешнего к внутреннему, от слова к молчанию. От сказанного — к невыразимому. От действия — к недеянию. От стремления сделать что-то — к чистому созерцанию. И, удивительно, от рабства к свободе.

Этот отказ, событийная инверсия, начинается уже до встречи с Тенью отца. Он, Гамлет, уже другой, потому что отец уже умер, а мать вышла замуж — за дядю, что ему было совсем не понятно и равносильно предательству. А после встречи с Призраком Гамлет делает окончательно шаг в сторону от этой привычной жизни — в мир мистический и тайный. И переживает метаморфоз, невидимый и неслышимый. Драма, трагедия происходит в душе героя. Поэтому сыграть ее нельзя. И показать нельзя. Можно лишь себе самому наедине признаться.

После встречи с Тенью отца, его рассказа об убийстве и клятвы отомстить Гамлет — другой. Резко, радикально. Он вдруг — иной, потому что «время вышло из пазов», два мира столкнулись, а он призван их связать [Выготский 2015: 165].

Выготский приходит в итоге к теме преображения героя. Он обращает внимание на динамику образа героя, на то, что он радикально меняется, пишет о феномене второго рождения Гамлета, «новом состоянии души Гамлета»[23]. Он другой, для окружающих (даже для матери) не понятный, чужой, не в себе. Значит — безумный. Так называемое хрестоматийное безумие принца — это новое состояние души, состояние после второго рождения, которое он пережил после встречи с Тенью отца. Понятно, что он не сошел с ума, отмечает Выготский, и это видит Клавдий. Но он пережил состояние превращения, transformation.

С этим же связано и так называемое (здесь — главное) «*безволие*». Тема безумия и безволия объединены в один узел, увязаны с феноменом второго рождения. Он потому и безволен, потому что безумен. А безумен в том смысле, что он решает совсем другую задачу, мистическую. Задачу, на решение которой нет сил у смертного человека, он к ее решению не готов. Точнее не сразу готов. Гамлет к ней готовился в ходе всей трагедии. И уже в финале говорит: «Я готов». Я готов — и это главное, пишет потом Выготский. Но об этом позже.

[23] Выготский, несмотря на свое еврейство и раннюю религиозность, почему-то ссылается в примечании на то, что термин «второе рождение» он взял у У. Джемса [Выготский 2015: 157, прим.]. [Джемс 1910]. Последний разделял религиозных людей на «однажды рожденных» и «дважды рожденных». К последним, пережившим сильный духовный кризис, он относил Лютера, Гете, Толстого. Выготский не стал разворачивать здесь свой комментарий по этому поводу. Такое ощущение, что и у него есть два разных планах — тот, о котором он говорит и пишет, выносит свои суждения на страницы, и тот, который скрыт и остается в нем самом как тайна.

Итак, его сознание тоже «двойное»:

> «Двум существованиям в двух мирах соответствует и двойное сознание — дневное и ночное, сознательное и связанное, разумение и “безумие”, рассудочное и сверхчувственное, мистическое. Его сознание поэтому тоже у самого предела, у самой грани обыденного: его бытие на пороге двух миров — его сознание на пороге сна и бдения, разумения и безумия — между ними. Это иное бытие, которое нельзя называть именем» [Выготский 2015: 177–179].

Но потому Гамлет истинный скрыт от нас. Мы вынуждены догадываться о том, что на самом деле в его душе. Его поведение всегда двойственно.

> «Гамлет — мистик и это определяет уже все: мистическое второе рождение решило это и определило его сознание и волю. <...> Гамлет, погруженный в земную ежедневность, обыденность, стоит вне ее, вынут из ее круга, смотрит на нее оттуда. Он мистик, идущий все время по краю бездны, связанный с ней. Следствием этого основного факта — касания миру иному — является уже все это: неприятие этого мира, разобщенность с ним, иное бытие, безумие, скорбь, ирония» [Выготский 2015: 180–181].

Выготский ставит акцент — *мистическое рождение* определило его сознание и волю. Что означает безволие, в таком случае? Это не привычное нам представление о слабости, безвольном поведении, отсутствии позиции, цели, устремлений. Безволие Гамлета иной природы. Он, будучи рожден (второй раз!) оказался отдан на решение другой, запредельной задачи. И на принятие ее как своего задания надо быть готовым. Все силы души отдать, посвятить себя служению этой Высокой задачи, Замысла, исток которого запределен, мистичен, не постижим, не подвластен смертным. А результат проблематичен. Разумеется, сил у смертного человека на это нет и быть не моет. Смертный изначально от первого рождения к этому не готов. Нужно второе рождение, чтобы оказаться готовым к нему.

Выготский подводит к тому, что безумие и безволие (две негативные стороны одной личности), преодолеваются с тем, чтобы формировалась сторона — готовность, ум и воля, для выполнения этой задачи. Чтобы он смог сказать: Я готов!

И все это, весь этот скрытый план развивается внутри, в скрытом от зрителя и читателя замысле, за пределами дворцовой интриги, выяснения отношений с матерью, Клавдием, Офелией, Лаэртом, бывшими друзьями...

В этом смысле он не безволен. Выготский полагает, что ирония — это его защита, завеса, скрывающая его истинные намерения. Его диалоги с придворными, друзьями полны иронии и сарказма. Он скрывается за метафорами, сравнениями, двусмысленностями.

> «Скорбь Гамлета — оттуда (призрак скорбен). Здесь на земле неоткуда быть скорби; в жизни как таковой скорби нет. Скорбь в ней от смерти; скорбь есть тот элемент умирания, отблеск смерти, который есть в жизни. Поэтому в скорби всегда есть что-то мистическое» [Выготский 2015: 186].

Обращая внимание на центральный монолог пьесы («Быть или не быть»). Выготский указывает на постоянное пороговое существование Гамлета. Он пороговое существо. Живет всегда на грани. «В душе он всегда самоубийца, но что-то связывает ему руки» [Выготский 2015: 191]. Он всегда на пороге, на грани, всегда на кладбище.

Поэтому его монологи не являются исключительными для него. Состояние в нем — его типичное пороговое состояние, и постоянная мысль о смерти. Ему легче и понятнее общаться с могильщиками, нежели с придворными. Могильщики живут на кладбище, среди умерших.

Посмотрим, однако, на ключевые места в этом монологе. Приведем разные варианты переводов.

Оригинал	**Перевод Кронеберга**	**Перевод К. Р.**	**Перевод Лозинского**	**Перевод Пастернака**	**Перевод Пешкова**	**Перевод deepseek**
But that the **dread of something after death**, The undiscover'd country from whose bourn No traveler return... Thus **conscience** does make cowards of us all. [Шекспир 1985: 69]	Да, только **страх чего-то после смерти** — страна безвестная, откуда путник не возвращался. ... Так всех нас **совесть** обращает в трусов. [Шекспир 1985: 267]	Когда бы **страх чего-то после смерти**, В неведомой стране, откуда ни единый не возвращался путник... И вот как **совесть** делает из всех нас трусов... [Шекспир 1985: 575]	Когда бы **страх чего-то после смерти** — безвестный край, откуда нет возврата земным скитальцам ... Так трусами нас делает **раздумье**. [Шекспир 1985: 382]	Когда бы **неизвестность после смерти**, Боязнь страны, откуда ни один не возвращался... Так всех нас в трусов превращает **мысль**. [Шекспир 1985: 497]	Но мрачный **трепет (что там после смерти?)**, Та неоткрытая страна, где есть границы — возврата нет... **Сознанье**, что это так, из всех нас лепит трусов. [Шекспир 2003: 65]	Но **страх перед тем, что после смерти**, перед неведомой страной, откуда не возвращался ни один путник... Так **совесть** превращает всех нас в трусов.

Что ввергает человека («всех нас») в трусость? Совесть, сознание, раздумье, мысль... Conscience понимается по-разному. Но в любом случае это попытка встать на границу и осмыслить то, что за пределами жизни. Гамлет — единственный герой трагедии, который попал в эту ситуацию. Лаэрт в нее не попал. Хотя его отца тоже убили, а сестра сошла с ума. Но он не находится в ситуации Гамлета. Он целиком в этом мире.

Но мало этого. Вообще-то это известное, старое правило — помни о смерти, о своей смертности. Эка, невидаль! Все древние призывали к этому. Разве об этом пьеса? Она о том, что случилось после смерти. А случилась смерть после смерти. Отец умер дважды. Его сначала убили, а потом забыли.

«Страх *чего-то* после смерти». «But that the dread of something after death...». Страх чего?

В оригинале и во всех переводах это сохранилось. Пастернак усиливает — *неизвестность* после смерти.

Мы привыкаем думать, что смертью все и заканчивается. Что может быть после смерти? Ничего. Все кончилось. Да нет. Все только начинается. Начинается либо второе рождение, память, возрождение. Либо забвение, смерть. Когда человек уходит и после его смерти его забывают. Причем усиленно стараются забыть. Он умирает дважды. Именно это и страшит. Страшит двойная смерть. Человек ведь не только рождается второй раз. Он и умирает второй раз.

Ключевой призыв Призрака:

«Adieu, adieu, adieu. Remember me».
«Прощай, прощай, прощай. Помни меня».

Его забыли. Забыла жена-мать, забыли все остальные...

На этом фоне блекнет даже страх смерти. Это точно может превратить любого из нас в труса. То есть в человека бессильного, безвольного, теряющего себя, и контроль над собой, теряющего волю, и его «решимость чахнет и бледнеет».

Тем самым мы переходим, говорит Выготский, к теме безволия, действования и бездействия.

> «Этот вопрос о его безволии надо считать центральным в понимании пьесы, поставить во главу угла при толковании Гамлета <...>. Вопрос стоит не только о загадочном бездействии Гамлета, но и о его странном и непонятном действовании (ибо он все же "действует" в пьесе, пусть странно и непонятно), не только о необъяснимом безволии, но и об удивительно направленной воле (ибо воля его все же проявляется в трагедии) <...>» [Выготский 2015: 198].

Это две стороны одной проблемы — его недействие, «безволие» (не спешит мстить, хотя, будучи наедине с собой, в монологах одновременно и страстно жаждет отомстить, и всячески ругает себя за безволие) и странное действование, особым образом направленная воля. Безволие Выготский иногда берет в кавычки. Конечно, речь не идет о безволии, понимаемом нами привычным образом, речь не идет о слабости и нерешительности. Речь идет о другом плане действия. В дворцовых интригах придворные, Клавдий, Полоний и Лаэрт весьма решительны. Гамлет, кажется нам, выглядит пассивным. Но только они все равно ему проигрывают. Потому что Гамлет их опережает, выстраивая свою логику действия, подчиняя ей своих противников, в результате чего получает реакцию короля в сцене мышеловки, убивает Полония, избавляется от бывший друзей и т.д.

Откуда же этот миф о его нерешительности и слабости, о его бездействии и безволии? Его гложет другое, другой план, который скрыт от нас, драма которого разыгрывается в скрытом от глаз виде. Только он видит его.

Выготский пишет, что Гамлету от рождения суждено сыграть эту драму. Здесь не стыковка. Он все же рожден второй раз. И вот уже со второго раза он действительно действует по-другому, возникает второй, мистический, план. Ему пришел вызов, к которому сначала он не был готов. А течение трагедии он готовился. Ему пришел вызов, ему был вброшен жребий, поскольку провидение полагало, что именно он сможет стать готовым, что он справится с вызовом. Принц, баловень судьбы, студент, книжник, и тут вдруг... Он сразу, изначально не был готов. Вот в чем драма! Драма приготовления разворачивается на наших глазах. Она разыгрывается здесь, при нашем участии.

Выготский же ставит принцу чуть ли не диагноз: Гамлет с рождения уже не тот, не хочет жить, он одинок, в уединении, погружен в скорбь, а потому он и не может желать жить и действовать, волить, проявлять свою волю [Выготский 2015: 200].

Выготский напоминает нам — «скорбь Гамлета и его безволие одинаково центральны в его образе, и это — "главный вопрос этого исследования"» [Выготский 2015: 200]. Поскольку ведь действование всегда происходит в этом мире, в жизни, здесь, среди людей. А Гамлет — вне этого мира, он на грани, на пороге. А потому его так называемое безволие и бездействие суть не главное в его образе, а произвольное. А исходным выступает то, что Гамлет — мистический герой, для которого главное происходит не здесь, в этом мире, а там, за порогом.

> «Гамлет — мистик, это определяет не только его душевное состояние на пороге двойного бытия, двух миров, но и его волю во всех ее проявлениях, “отрицательных и положительных”, бездействии и действовании. Мистическое состояние души отмечено глубоким безволием, внутренней парализованностью воли и должны сказаться бездейственностью» [Шекспир 2015: 200].

Здесь Выготский ссылается на У. Джеймса, на то, как у него описываются мистические состояния, никак критически не комментируя это место. У. Джеймс всю жизнь будет у него собеседником-оппонентом, вплоть до последней работы о Спинозе[24]. Так вот, он приводит признаки мистических состояний: неизреченность, интуитивность, кратковременность, бездеятельность воли [Джемс 1910: 303–304]; также [Выготский 2015: 200–201]). Выготский не развертывает приведенные признаки. Между тем у Джеймса подробно описаны данные признаки, особенно обратим внимание на четвертый — бездеятельность воли. Его характеристики фактически перекочевали в наш этюд: мистик ощущает свою личную волю как бы парализованной и находящейся во власти какой-то высшей силы [Джемс 1910: 304].

Приведем, однако, иное представление о том, что такое мистическое состояние, а точнее то, как понимается мистический опыт в духовных традициях и духовных практиках. Мистический опыт вовсе не означает некое болезненное и безвольное состояние. Это не болезнь. Он просто радикально отличается от обыденного, эмпирического опыта существования человека. Мистический опыт предполагает общение, личное сопричастие божественной личности, с тем, чтобы дальше, отталкиваясь от сопричастия и синергии с ней, получая от нее онтологическую силу, становиться в этом мире более совершенным и мочь находить свое незаменимое место, действовать и волить. Мистический опыт — вовсе не опыт больной души. Это опыт пребывания в ином, духовном мире, запредельном этому миру, опыт проделывания особого рода духовных практик преображения и исцеления, практик второго рождения, кои наработаны в разных культурах (практики дзен, практики в буддизме, в суфизме, в исихазме, у иезуитов и т.д.)[25].

---

[24] Добкин вспоминал, что на молодого Выготского очень сильное влияние оказал У. Джеймс (в ранних изданиях В. Джемс), причем именно этой работой «Многообразие религиозного опыта», на которую Выготский ссылается [Добкин 1996].

[25] Хоружий С. С., реконструируя духовные практики исихазма, объясняет мистический опыт именно как опыт личностного общения человека с Богом, в процессе чего у человека возникает шанс на духовное преображение. Причем именно такой мистический опыт и есть главный опыт в жизни человека. Мистический опыт вовсе не означает ни исключительности, ни патологии. Эти две крайности в оценках доминируют в нашем массовом сознании. Мы привыкли полагать, что мистический опыт относится к области запредельного, исключительного опыта, сравнимого с подвигом подвижников, он непередаваем и невыразим. С другой стороны, мы привыкли думать, что в мистику впадают больные, страдающие иллюзорным сознанием, лунатизмом и проч. В то время как мистический опыт вовсе не патология и не аномалия, не болезнь, а наоборот сердцевина здорового духовного существования человека, становящегося как существо в бытии. Это опыт «событий трансцендирования», которые образуют особый онтологический горизонт в бытии. Мистический опыт позволяет человеку состояться в бытии, преодолевая разного рода редукции и уходы в онтическом, эмпирическом способе существования, становясь как полноценная ответственная личность. Условием такого существования в бытии и выступает личное общение с Личностью Бога, что позволяет обрести целостность и полноту бытия [Хоружий 1998: 5–6]. Хоружий отмечает, что в части концептуального осмысления мистического опыта мы недалеко ушли.

Поэтому, если Гамлет переживает феномен второго рождения (здесь мы согласны с Выготским), то это вовсе не болезнь, а духовное выздоровление[26]. Признание Гамлета Лаэрту — это признание в том, что да, я выгляжу больным. Моей рукой водила другая рука, но не потому, что у меня был злой умысел, тебе это только кажется, что я злодейски хотел убить твоего отца Полония. Нет, вовсе нет. В моих действиях не было злого умысла, но была попытка понять иное, из этого мира не объяснимое. А болит моя душа от того, что мир-то вывихнут. Его ударом рапиры не исправить. И что бы я ни делал — все будет только хуже. Болезнь моя отсюда, от понимания бессмысленности и неисправимости этого излома.

Про излом мира, про мистический план мира вообще толком вразумительно и не скажешь. Рациональный, ясный слог ломается, ты несешь какую-то бессмыслицу. Л. Витгенштейн помечает в одном из своих афоризмов: «Есть, конечно, нечто невыразимое. Оно *показывает* себя: это — мистическое» [Трактат 6.522]. Парадокс в том, что невыразимость мира себя показывает, но об этом ничего толком сказать нельзя, хотя ты не только видишь мир, но ты в нем присутствуешь. Мир есть. И в этом мистика, потому что именно это есть ты и не можешь объяснить: «Мистическое не то, *как* мир есть, но то, *что* он есть» [Трактат 6.44].

Вернемся к Выготскому. Он полагает, что да, это не безволие, но это «подчиненность воли, связанность действий. Он ощущает свою волю во власти какой-то иной силы... которая руководит им» [Шекспир 2015: 203]. На Гамлета действует иная, потусторонняя сила. Поэтому его безволие не является следствием его личного безволия, его характера. Он мистик, он «медиум трагедии, находящийся во власти неведомой силы», через него соединяются оба мира, этот мир и потусторонний. А потому он себе не принадлежит: «так надо трагедии».

До сих пор есть весьма устаревший труд У. Джеймса, выделившего четыре признака мистического состояния. Причем, последние суть признаки больной личности. Но в главном Хоружий и Выготский в итоге сходятся: отличительная черта мистического опыта в том, что явления этого опыта носят онтологически пограничный характер. Речь идет о преодолении границ, выходе за пределы самого способа бытийствования человека [Хоружий 1998: 197–198]. Но такой переход, выход на границу, всегда проблематичен и открыт, он не может быть представлен как актуальный и свершенный. Это всегда бытие-действие без гарантированного результата. Таким образом, область мистического опыта рассматривается в горизонте онтологически пограничных явлений, который отождествляется с горизонтом событий трансцендирования, и при этом события эти невозможно представить в наличности, указать пальцем и сказать — вот оно! Оно всегда пребывает в энергии бытия-действия как возможность.

[26] Ср.: Джеймс описывает многочисленные примеры из религиозного опыта, в котором верующие воспринимают религию как опыт обретения «душевного здоровья». Человек, переживающий религиозный опыт бытия «в присутствии Бога», обретает духовную силу, позволяющую ему по-иному жить уже в этом мире, то есть переживает феномен обращения, находя твердую опору в вере. Многочисленные примеры православных подвижников указывают на это. В нашей же истории с Гамлетом мы видим другую ситуацию. Принц не находит этой связки получения духовной силы от энергии Бога, он фактически с самого начала гибнет, сначала душевно, потом физически. Он оказался не уместным в этом мире. Однако, сами по себе примеры не могут нас убедить в правоте автора. И. А. Ильин указывает, что в понимании религиозного духовного опыта важен сам духовный акт: «Духовное можно исследовать и понимать только духом; всякая попытка уразуметь его помимо духовного акта — неизбежно сведет его к психологическим банальностям и почти ничего не выражающим констатированиям или не-констатированиям внешнетелесных феноменов» [Ильин 2002: 189]. Отчасти этим страдает как раз работа Джеймса, увлеченного примерами, но не выстраивающего соответствующий духовному опыту концептуальный дискурс. В отличие от него И. А. Ильин и С. С. Хоружий попытались это сделать.

Что это за сила? И что значит — так надо трагедии? Пока объяснения нет.

Выготский ссылается на место в тексте — «это машина», в словах Гамлета Офелии (в письме):

Твой навеки, пока эта машина принадлежит ему...

«Thine evermore... whilst this machine is to him, Hamlet»

Это кусок из письма Гамлета Офелии, которое Полоний читает Клавдию и Гертруде (Акт II, сцена 2) [Шекспир 1985: 56].

Этим подчинением машине, автоматизмом объясняется все, акцентирует Выготский.

Что это за машина? Ему — кому? Какая машина кому принадлежит? О чем это? Горбунов советует переводить здесь слово «машина» как «тело»: пока это тело принадлежит ему [Шекспир 1985: 602]. Приведем варианты переводов.

Оригинал	**Перевод Кронеберга**	**Перевод Лозинского**	**Перевод Пастернака**	**Перевод Пешкова**	**Перевод Морозова**	**Перевод deepseek**
Thine evermore... whilst this machine is to him. [Шекспир 1985: 56]	Твой навсегда, пока живет еще это тело. [Шекспир 1985: 25]	Твой навсегда, ..., пока этот механизм ему принадлежит. [Шекспир 1985: 367]	Твой навеки, пока эта махина принадлежит ему. [Шекспир 1985: 484]	Твой навеки..., пока этот механизм в его власти. [Шекспир 2003: 42–43]	Твой навсегда... пока этот механизм принадлежит ему. [Морозов 1954: 361–362]	Твой навеки, дражайшая леди, пока эта машина (тело) принадлежит ему. То есть machine здесь означает «тело, телесная оболочка», а не механизм

Морозов комментирует, что сравнение тела с механизмом (часто с часовым механизмом) было распространено в литературе той эпохи [Морозов 1954: 453]. Горбунов добавляет, что само слово машина не имело тогда отрицательных ассоциаций, которые оно приобрело в эпоху романтизма [Шекспир 1985: 602][27]. Пешков подтверждает, что в этом месте речь о механизме, но имеется в виду тело, уподобленное часовому механизму [Шекспир 2003: 42].

Кстати, мистическому состоянию соответствует также так называемый автоматизм поведения, при котором человек действует как заведенный автомат, не ведающий, что творит. На это также обращал внимание У. Джеймс и на

[27] Уподобление тела человека механизму — общее место во времена господства эпохи механицизма. Р. Декарт в трактате «Человек» реконструировал тело человека как механизм [Декарт 2012]. Но это в свою очередь было связано в целом с пониманием, что и мир устроен как большой совершенный механизм, заведенный, запущенный Божественным промыслом. Машина тела сделана руками Господа. Этим объясняется и фраза Гамлета — пока это тело принадлежит Ему. Это тело, мое тело, принадлежит Ему, Богу. Оно им заведено, запущено. И не мне, смертному, решать, жить ему или нет. Машина заведена. Механизм трагедии запущен. А дальше — будь что будет! Дополним, что уподобление тела человека машине суть часть метода гипотетической реконструкции, применяемого Декартом в его размышлениях. Он понимал, что это лишь аллегория, а не реальное положение дел — представим себе, как если бы Бог создал нечто в воображаемом пространстве, некое тело, устроенное как машина...

это место ссылается и Выготский, приводя также в пример поведение Раскольникова [Выготский 2015: 202, прим.]. В любом случае контекст такой, что позволяет судить о подчинении Гамлета заведенному порядку, заведенному автоматизму действия. Пока идет, расписан порядок действий, как доведенный до автоматизма механизм, до тех пор человек себе не принадлежит, а порядок принадлежит иной силе[28].

Но Выготский трактует так: Гамлет никому не принадлежит, и Офелии тоже. Он принадлежит этой машине, потусторонней силе. Гамлет находится во власти «трагического автоматизма» [Выготский 2015: 203]. В этом трагизм, поскольку он человек, а не машина, но он вынужден подчиняться, он сам себе не принадлежит.

Он сам не понимает, что с ним, он не понимает своего безволия. Он его только чувствует. Рассудком он не понимает, что происходит, его безволием ведет аффект, который иного рода, иной природы, иной силы: «так надо трагедии» [Выготский 2015: 205].

Дальнейший анализ должен нам показать — что значит *так надо трагедии*.

Итак, Гамлет не знает сам себя, им ведет иная сила. Он не знает, почему медлит, не знает, почему не убивает короля, но убивает Полония, потом Лаэрта.

> «Гамлет сам себя на знает, этот земной рассуждающий Гамлет, которого принимали столько раз за подлинного, сам еще (скоро!) не знает своей тайны. Он относится к себе со стороны, сам не понимая себя, своих поступков — вот последнее мистическое раздвоение личности, разъединение «я»: его дневная сторона не знает его ночной ...» [Выготский 2015: 213].

Выготский не спешит объяснить нам причины этого раздвоения. Отчего это происходит? В самом начале он заявил, что Гамлет рожден быть таким. Но ведь это не объяснение. Желательно это выявить из самой трагедии, которую мы читаем и смотрим. Ведь приход Призрака тоже подчинен ходу трагедии. Не он раздвоил Гамлета. Тень также подчиняется ходу действия трагедии: «так надо трагедии».

Но еще не исполнился срок. Еще рано. После явления Призрака отца, и после сцены с мышеловкой, и в спальне королевы, и во время молитвы Клавдия — несколько раз, казалось бы, создавались ситуации, провоцирующие Гамлета на действие. Но какие-то силы не дают ему этого делать. Если же он действует, то не туда, не так. Еще не пробил час. Не исполнился срок, пишет Выготский. С одной стороны, принц созрел для мести, он хочет, жаждет. Рука занесена для удара.... Но нет. Это все не про то.

Высшего предела раздвоение дошло при встрече с матерью. Но даже там, оказывается, что еще не приспело. Гамлет там сразу в двух мирах. На пороге. Он говорит с матерью и здесь же видит Тень Отца. Она не видит. Потому что она не живет на пороге, в мистическом плане. Ни один из героев трагедии не живет в мистическом плане.

Последний толчок к концу — это эпизод с поездкой в Англию, обман Гамлета, гибель его бывших друзей. Здесь все окончательно разрешается.

---

[28] В известных стихах Б. Пастернака так и звучит:
«Но продуман распорядок действий,
И не отвратим конец пути...»

> «Теперь безволия нет <...>, всем ходом событий трагедии образовался особый промежуток времени, роковой, фатальный “interim”, в который и свершается все, как предвидел Гамлет. Он чувствует, что стоит на грани свершения воли трагедии (а не отмщения только, ибо он не только отмщает, а именно свершает все) — все равно, что сказать “раз”. Он уже не мучится мукой безволия» [Шекспир 2015: 236].

Немного отойдем в сторону, дабы оттенить и сделать акцент на образе принца. Здесь явно важен и сам сценический образ Гамлета. Он, вообще-то, как выглядит? Каков он? Высокий? Маленький? Стройный? Худой? Или он толстяк, страдающий одышкой? Ведь актеру надо как-то работать со своей пластикой, телом, руками, чтобы через нее доносить замысел роли.

В оригинале он именно такой — толстый, страдающий одышкой. Он не Лаэрт. Он книгочей. Знаток книжек и театра. Ему легче и комфортнее быть в библиотеке, нежели на дуэли. Он не принц-красавец. Но театральная традиция упорно не хотела принимать этот образ — толстого молчуна-книжника[29]. Но именно этот образ с точки зрения автора трагедии более всего подходил для Гамлета. Мистический опыт ему вполне доступен — уже потому, что он знает его из книг. Именно к нему приходит Призрак отца. Ведь не приходит призрак Полония к Лаэрту, своему сыну. Хотя здесь внешне такая же ситуация, как и у Гамлета.

Приведем два эпизода из трагедии и возьмем для сравнения несколько переводов этих эпизодов.

Эпизод 1						
Оригинал	**Перевод Кронеберга**	**Перевод Лозинского**	**Перевод Пешкова**	**Перевод Пастернака**	**Перевод Морозова**	**Перевод deepseek**
Hamlet: ... Your bonnet to his right use; ‘tis for the head. Osric: I thank your lordship, ‘tis very hot.	Гамлет: ... Наденьте шляпу, она для головы. Озрик: Благодарю, Ваше высочество. Очень жарко.					

[29] «Гамлет» в отечественном театре продолжал ставиться и после Г. Крэга, и некоторые режиссеры пытались учесть «комплекцию» принца. Например, режиссер Н. П. Акимов, поставивший на сцене Театра им. Е. Вахтангова трагедию Шекспира в 1932 году, решил избавить Гамлета от всяческой мистики и скорби, изобразив его скорее похожим на Фальстафа, нежели на Гамлета — «низенький, коренастый, коротконогий, с русой бородкой, с брюшком, широкими плечами, толстыми ляжками, такой земной, полнокровный, фламандский» [Чушкин 1966: 221]. Слова из текста «тучен и страдает одышкой» выступали для Акимова ориентиром для роли. А на роль принца он выбрал комического актера, невысокого толстяка А. Горюнова. Но этому сопротивлялась многолетняя, вековая привычка видеть в Гамлете утонченного красавца-принца. В романе И. В. Гете «Годы учения Вильгельма Мейстера» актриса Аврелия, мечтавшая о чернокудром и юном принце, отвергла предложение Вильгельма Мейстера играть дородного и белокурого принца: “Вы разрушаете все мои представления своим тучным Гамлетом! ... Не изображайте нам вашего полнотелого принца. Дайте нам лучше какое-нибудь qui pro quo, которое бы нас пленяло и трогало... в роли Гамлета мы требуем очарования...» (цит. по: [Чушкин 1966: 221]).

Hamlet: No, believe me, 'tis very cold; the wind is northerly. Osric: It is indifferent cold, my lord, indeed. Hamlet: But yet methinks in is very sultry and hot for **my complexion**. [Шекспир 1985: 114]	Гамлет: Нет, мне кажется, очень холодно. Ветер с севера. Озрик: Точно, довольно холодно, принц. Гамлет: Однако же, мне как-будто ужасно жарко и душно, может бытью **мое сложение**... [Шекспир 1985: 321]	... Гамлет: И все-таки, по-моему, очень душно и жарко для **моей комплекции**. [Шекспир 1985: 436]	... Гамлет: Но все же мне думается сейчас очень душно и жарко, или это от **моего темперамента**? [Шекспир 2003: 150]	... Гамлет: И все же, я бы сказал страшная жара и духота для **моей комплекции**. [Шекспир 1985: 551].	... Гамлет: И, однако, здесь очень душно и жарко для **моей комплекции**. [Морозов 1954: 426]	... Гамлет: Но всё же, мне кажется, здесь очень душно и жарко для **моего темперамента**.
Эпизод 2						
Queen: **He's fat**[30], **and scant of breath**. Here, Hamlet, take my napkin, rub thy brows... [Шекспир 1985: 118]	Королева: **Он потен и устал**. Возьми платок мой. Утри лицо, мой Гамлет. [Шекспир 1985: 326]	Королева: **Он тучен и одышлив**. Вот, Гамлет, мой платок; лоб оботри... [Шекспир 1985: 441]	Королева: **Вспотел, чуть дышит**. Возьми платок мой, Гамлет, вытри лоб. [Шекспир 2003: 160]	Королева: **Он дышит тяжело от полноты**. На, Гамлет, мой платок. Какой ты потный. [Шекспир 1985: 556]	Королева: **Он тучен и задыхается**. Гамлет, вот возьми мой платок, вытри лоб. [Морозов 1954: 432]	«**Он тучен и запыхался**» (или: «Он жирен и задыхается»).

Как видим, переводы разнятся. Но в целом ряде мест и переводов комплекция Гамлета явно подчеркивается и понимается она не как темперамент, а как тучность. Да и битва на дуэли легко ему не дается. Он задыхается — это отмечают все. Озрик его предупреждал — Лаэрту как фехтовальщику равных нет. А книжник Гамлет все равно решился — фактически на смертный поединок. Горацио его тоже отговаривает («Вы проиграете, милорд»), на что Гамлет хорохорится: «...Я постоянно упражнялся...».

[30] Горбунов вслед за Морозовым полагает, что комментаторы часто оспаривают прямое значение этого слова — «полный» — в данном контексте. Некоторые считают, что оно значит «потный». Другие видят здесь опечатку и предлагают читать вместо «fat — «hot» [Шекспир 1985: 640]. Это значит — горячий (о воде), жаркий, вспыльчивый (о характере). Для Морозова это место неожиданное, поскольку до этого нигде не было сказано о тучности принца. Поэтому имеет смысл переводить как горячий, порывистый [Морозов 1954: 589]. Комментарий знатоков не облегчает задачу. Толковать образ героя и его поведение на основе опечатки — то еще занятие. Да и куда деть «scant of breath» — здесь речь явно о том, что человек задыхается, ему не хватает воздуха. Почему Лаэрт не задыхается?

Задолго до постановки в МХТ однажды Гамлета играл актер-толстяк, Стив Кембл, известный актер, продюсер, режиссер из Шотландии (ил. 7). В сноске к иллюстрации мы приводим надпись под картиной, — отрывок из самой трагедии. Это момент разговора принца с актерами перед «Мышеловкой». Та же ирония, сарказм. Гамлет решил устроить проверку королю, проверить его реакцию.

Очевидно, что поведение принца не похоже на поведение безумного, безвольного, слабого существа. Это действие волевого, умного, знающего, что делать человека. Причем действие того, кто планирует наперед реакцию других. То есть действие человека, управляющего собой, своим поведением, своим страстями и аффектами. Более того — управляющего реакциями других. Это был реальный поведенческий эксперимент. Но что дает ему силу и волю? Как раз тот второй, мистический план. Он ведь одновременно в двух мирах. В этом и в том. Он видит этот план со стороны, из другого мира. Он обрел дополнительное видение ситуации, что и дает ему силу и волю.



Ил. 7. Стивен Кембл играет Гамлета. 1794. Шотландия

Надпись: «Hamlet in Scotland. A large manager in a Great Character..... that I have thought some of nature's journeymen had made men, and not made them well; they imitated humanity to abominably».

«Гамлет в Шотландии. Большой импресарио — и при этом великий характер... мне пришло в голову, что если бы подмастерья природы взялись создавать людей, то сделали бы это скверно, они бы изобразили человека до крайности уродливо» («Гамлет», акт III, сцена 2). Эту фразу принц говорит первому актеру перед сценой «Мышеловка».

Пер. Лозинского: «мне подумалось, не сделал ли их какой-нибудь поденщик природы, и сделал плохо, до того отвратительно они подражали человеку» [Шекспир 1985: 72, 385].

Пер. Пешкова: «подумаешь, какие-то ремесленники лепят людей и притом крайне неумело, настолько ужасно имитируется человеческая природа» [Шекспир 2003: 73].

Актер Стивен Кембл (Stephen Kemble), играющий Гамлета, по своей комплекции вполне подходил для исполнения роли в таком образе.

Источник: https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw17126/Stephen-Kemble-Hamlet-in-Scotland?LinkID=mp16796&role=sit&rNo=0

Тучность и одышка (слово из текста не выкинешь, а интерпретации выглядят искусственно и субъективно) нужны были Шекспиру, дабы оттенить мистический характер образа и придать ему человечность, живость и физическое, пластическое отличие от Лаэрта.

Впрочем, споры сторонников «толстого и тонкого» Гамлета — тупиковый. Речь идет вообще не о комплекции. Думаю, комплекция и тучность появилась у Шекспира потому, что он сам был актером, и ему были нужны манки и приметы, намекающие на черты внешнего образа, чтобы было, от чего оттолкнуться актерам. Но за этим скрывается главное, не видимое, что пытается понять Выготский: то, что сыграть уже нельзя и никакие манки здесь не помогут — образ мистического преображения героя, образ его превращения, второго рождения, в силу чего его воспринимают идиотом, безумным, или притворным безумным, больным (distraction), чего он вообще-то не хотел. И потому он просит прощения у Лаэрта перед смертельной дуэлью:

Оригинал	**Перевод Кронеберга**	**Перевод Лозинского**	**Перевод Пастернака**	**Перевод Пешкова**	**Перевод Морозова**	**Перевод deepseek**
Hamlet: Give me your pardon, sir; I've done you wrong; But pardon 't, as you are a gentlemen. This presence knows, And you must needs have heard, how **I am punish'd With sore distraction**... [Шекспир 1985: 116]	Гамлет: Прости, Лаэрт, Я виноват; Но я прошу прощенья — И ты, как благородный человек, Меня простишь, всему двору известно, И до тебя дошли, конечно, слухи, **Что тяжкою страдаю я болезнью**... [Шекспир 1985: 324]	Гамлет: Простите, сударь; я вас оскорбил, Но вы простите мне как дворянин. Собравшимся известно, да и вы, наверное, слышали, **Как я наказан мучительным недугом**. [Шекспир 1985: 439]	Гамлет: Прошу прощенья, сэр. Я был не прав. Но, как дворянин меня простите. Собравшиеся знают, да и вам могли сказать, **в каком затменье бывает ум мой**. [Шекспир 1985: 554]	Гамлет: Меня простите, сэр: я был не прав; Как джентльмен, простите. Все здесь знают, И вам пришлось услышать: **я наказан болезненным расстройством**... [Шекспир 2003: 156]	Гамлет: Простите меня, сэр. Я причинил вам зло. Но простите как джентльмен. Все присутствующие знают, и вы, конечно слыхали, как **я наказан тяжким безумием**. [Морозов 1954: 430]	Гамлет: Прошу прощенья, сударь; я пред вами виновен; Но вы простите, — вы дворянин. Всем здесь известно, и вы, наверно, слышали, как **я наказан жестоким помраченьем ума**...

Здесь sore — «жестокий, тяжкий», distraction — «безумие, умопомрачение»[31]. Гамлет приносит публичное (!) извинение. Он, вообще-то, принц. И не обязан, не по рангу, извиняться. И убивать Полония не собирался. Нечего подслушивать, прячась за ковром! Но тем не менее он просит прощения и признается в какой-то болезни, тяжелом недуге. Недуг особого свойства. Это место не выглядит иронией и сарказмом. Здесь Гамлет как никогда серьезен. Это не помешательство. И не напускной идиотизм. Это признание в том, что он, бывает, не управляет собой, не может отвечать за свои поступки. Он не хотел убить Полония. Он не виноват в смерти Офелии. В этом виновато его безумие. Его рукой двигала другая, нечеловеческая, сила.

Выготский комментирует:

> «Здесь весь Гамлет: он страдает тяжкой болезнью; в убийстве Полония, в схватке с Лаэртом он отрешен от самого себя, он сделал это (все вообще), не быв самим собой, это сделал не Гамлет; его странная рассеянность, которая отдает его во власть какой-то силы, его безумие — его “madness”, его “distraction”... В этом — все, весь смысл Гамлета» [Выготский 2015: 237–240].

Что значит — в этом весь Гамлет? Весь, вся полнота образа? Он же не исчерпаем в самой трагедии. Он не завершен. В ней мы видим начало радикального преображения (“transformation”). Им начинает управлять иное, божественное начало, а этот, привычный Гамлет, уже не властен над своими действиями.

Да, признается Гамлет, я болен. Я не тот, я другой. Он пережил преображение, превращение. Он стал другим. Его они все узнать не могут. Что с ним? Уж, не болен ли? Обычная реакция. Даже любящая мать не узнает. Даже Офелия, которую он «любил когда-то». Превращение, явление иного Гамлета в нем же, в этом любимом принце (его друзья детства тоже не узнают, потому что привыкли к тому, другому) — и есть главная тайна трагедии. Но именно ее и невозможно играть. Преображение, происходящее скрытно, за дворцовой интригой, есть главное, что с ним происходит. Но именно это преображение и нельзя показать. Невозможно. Потому что мы попадаем в иной опыт, иной мир, потусторонний. Чем Выготский и заканчивает свой этюд: «Здесь искусство кончилось, началась религия» [Выготский 2015: 289][32].

Он к этому и приводит. В итоге Гамлет готов.

> «Быть готовым — вот все. Вот все. Этого нельзя комментировать: это все. Таково состояние Гамлета теперь, таково его чувство роковой минуты, катастрофического “interim”. Он ощущает под влиянием неотразимых предчувствий, такой скорбной тяжестью залегших в его сердце, — в своей душе высшую готовность. Быть готовым — вот все. Гамлет — готов. Не решился, а готов. Не решимость, а готовность...
>
> Гамлет предчувствует в томящей скорби, что минута пришла, срок исполнился, час пробил (вот отчего нет безволия больше!)...
>
> Он готов: пусть будет — Let be!» [Выготский 2015: 241].

[31] Горбунов комментирует: «Некоторые критики, считающие безумие Гамета целиком притворным, обвиняют принца в лицемерии. Однако Гамлет имеет в виду не напускное сумасшествие, нужно ему, чтобы укрыться от Клавдия, но неудержимый порыв чувств, приведший к убийству Полония и столкновению с Лаэртом у могилы Офелии. Для принца важно намерение. Поскольку намерения убить Полония у него не было, то и само убийство было печальным недоразумением, а не обдуманным злодействием» [Шекспир 1985: 639].

[32] Выготский обратил внимание на то, что это подметил и русский писатель И. Гончаров: «можно сыграть Лира, Отелло... не то в Гамлете — Гамлета сыграть нельзя, или надо им быть вполне таким, каким он создан Шекспиром» [Выготский 2015: 166].

Пожалуй, это ключевое в выводах Выготского. Он выходит на иной уровень понимания проблемы воли и свободы. Высшая форма свободы (и полное отсутствие безволия) начинается с *принципа готовности*. Здесь речь идет не о волевой решимости человека (вот сейчас я приму решение, соберусь с силами...), а о его готовности в нужный час (час пробил! вызов принят!) сделать шаг навстречу вызову. Это высшая инстанция управления, овладения собой. Когда ты не волевым усилием пытаешься управлять своим аффектом, но подчиняешь и аффект, и свой разум иной силе, иному решению, запредельному, иному истоку, чтобы подчинить себя ему. Потому что точка принятия решения по поводу бытия, а не здешнего существования, не в тебе сидит, не в твоем выборе, а в иной точке, и надо ее почувствовать и сделать шаг навстречу в нужный час, то есть отдаться более высокому аффекту — готовности принятия своего удела[33].

Более высокий аффект (принятие удела) побеждает более низкий (жажда мести). Силу первому дает именно принятие готовности. Второй аффект всегда проиграет. Поскольку ему никогда не хватит сил преодолеть «страх чего-то после смерти».

Поэтому не решимость, а готовность[34].

Выготский фактически приходит к полной параллели ситуаций Иисуса Христа и Гамлета. Христос дал высший пример готовности принять чашу и испить ее до дна. Хотя даже он не был сразу готов к этому. Его плач и молитва в Гефсиманском саду это показывает:

> «... если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты» (Мф. 26:39).

Здесь Выготский приводит несколько примеров из Писания о готовности [Выготский 2015: 240, прим.]:

> «О дне же том или часе никто не знает, ни Ангелы небесные, ни Сын, но только Отец. Смотрите, бодрствуйте, молитесь: ибо не знаете, когда наступит это время...» (Мк. 13:32-33)[35].

---

[33] На молодого Выготского оказал влияние русский мыслитель и пушкиновед М. О. Гершензон [Дворкин 1996: 64]. В своей работе «Мудрость Пушкина», вышедшей в 1915 году, тот пишет о приятии поэтом покоя, понимаемого в онтологическом смысле («На свете счастья нет, а есть покой и воля»): «Самый общий и основной догмат Пушкина, определяющий все его разумение, есть уверенность, что бытие является в двух видах: как полнота, и как неполнота, ущербность. И он думал, вполне последовательно, что полнота, как внутренно-насыщенная, пребывает в невозмутимом покое, тогда как ущербное непрестанно ищет, рыщет. Ущербное вечно терзаемо голодом, и оттого всегда стремится и движется; оно одно в мире действует. Эта основная мысль Пушкина представляла как бы канон, которому неизменно, помимо его воли, подчинялось его художественное созерцание» [Гершензонъ 1915: 14]. Выготский как буд-то прочитал и увидел Гамлета глазами Пушкина: готовность как покой.

[34] Добкин рассказывал, что сестра Льва Семеновича, ухаживавшая за ним последние дни жизни, вспоминала, что последними словами его были: «Я готов!» [Добкин 1996: 80].

[35] Хотя толкователи и комментаторы Писания утверждают, что Господь знал о часе, но не стал учеников обнадеживать. Он скрыл от них время грядущего момента с тем, чтобы они сами были готовы к нему. Как только сообщишь им точное время, они передоверятся и перестанут усердно в молитве ждать. Конец всегда неизвестен, а ожидаем. Если ты узнаешь точное время события, то ослабишь свое внимание к себе в настоящем и будешь уже не ждать, а торопить наступление грядущего момента. В продолжении в Евангелии дается конкретное указание: «Итак, бодрствуйте; ибо не знаете, когда придет хозяин дома, вечером, или в полночь, или в пение петухов, или поутру; Чтобы пришед внезапно, не нашел вас спящими. А что́ вам говорю, говорю всем: бодрствуйте» (Мк. 13:35-37).

«Будьте же и вы готовы...» (Лк. 12:40)[36].

Религиозная тема постепенно заполняет почти весь контекст работы Выготского. Он откликается на суждения Гиппиус, писавшей о «стихийной религиозности» Шекспира [Выготский 2015: 239–240, прим.]. Но при этом делает вывод, что «Шекспир — не как Библия». Между ними существует «полярная противоположность». Это совсем «иная религия». Какая? Гамлет — конечно, не Христос. И не может быть им по определению. Но всякий верующий, чтобы совершить преображение, должен пройти свой крестный путь. Не стать Сыном, это невозможно, но быть причастным Ему. Последнее возможно, если ты пойдешь за ним до конца. И помнить про Петра, который трижды от Него отрекся.

В этом месте Выготский не комментирует свой вывод. Такое ощущение, что он сознательно лишь помечает сложный момент, не торопится раскрывать свои выводы о религиозности трагедии. Она здесь особая. Но какая? Понимает ли сам Выготский это или лишь интуитивно чувствует? Да и готов (!) ли он был к этому разговору? Ровно через два года в 1917 году Выготский уже пишет по другому поводу о готовности, сам попав в ситуацию Гамлета: Новый день застал нас не готовыми:

> «Еще вчера все было понятно и ясно: мы так сжились со всем вчерашним днем. У нас выработалась и укоренилась своя философия рабства, и вчера еще единой добродетелью была “готовность взойти на костер”. Связанному, в конце концов, все ясно: ему не надо мучительно вопрошать: что делать? Но сегодня неожиданно и внезапно, вдруг — руки развязаны, нечаянно обретена свобода распоряжаться собой, что-то делать, двигаться, куда-то идти. Еще не создалась свободная походка, еще нет свободных слов, еще не пережить сознанием совершившийся переворот, еще старая душа в старом теле живет, радуется, трепещет и встречает новый день. Новый день застал нас не готовыми. *Avodim hoinu*...» [Выготский 1996: 102][37].

Понятно, что эта небольшая статья посвящена конкретной проблематике самоопределения еврейского народа в час исторических испытаний. Но сейчас контекст звучит весьма символично. Его можно отнести к экзистенциальной ситуации человека в целом. Он готовится к событийному моменту, но тот всякий раз застает его неготовым. Готовность означает принцип, а не конкретное время. И как бы ты ни готовился к нему, наступившее событие все равно за-

---

[36] Этот стих здесь не закончен, есть продолжение: «...ибо, в который час не думаете, придет Сын Человеческий» (Лк. 12: 40). Принципиальное место. Будьте готовы. Но в тот час, когда придет Он, вы все равно не будете готовы.

[37] Это выдержка из очерка, написанного в марте 1917 года, в период празднования еврейской Пасхи [Выготский 1996] (см. также подробные комментарии к публикации статьи в [Собкин, Климова 2018]). Статья была опубликована в журнале еврейской интеллигенции, еженедельнике «Новый путь» в марте 1917. Как раз на Пасху. Когда евреи празднуют свое возвращение из плена. Рабами были мы — Avodim hoinu. Это фраза из «Пасхальной Агады», сборника молитв, читаемых в праздник Песах, знакомый всем евреям. Выготский фактически проводит связь меду исходом еврейского народа из Египта и февральской революцией 1917 года. Теперь мы, евреи в России, имеем исторический шанс обрести свободу. Мы вышли. Но... новый день опять застал нас неготовыми. Через полгода случится октябрьский переворот, которого никто не ждал... Надо сказать, что еврейство, тема судьбы еврейского народа, судьбы евреев в России очень волновала Выготского с самых ранних лет его взросления. Этому посвящены его первые рукописи, записи в записных книжках. Она сквозит в ранних работах, при обсуждении даже литературных произведений (романа А. Белого «Петербург», поэзии Лермонтова и др.). Его сильно волнует также антисемитизм Достоевского. Эта тема требует отдельного разбора.

стает тебя не готовым к нему. Поскольку к нему, то есть к собственному шагу в нужный час невозможно быть готовым. Эта готовность экзистенциальная, онтологическая. Невозможно быть вообще готовым к радикальному шагу. Готовность не хранится, не копится. Это не вещь, не деньги, не родинка на теле. Она не дана тебе в наличности. Но важно то, что Выготский и ставит самоопределение как активную позицию, будучи не наблюдателем и пассивным свидетелем, а активным участником исторических событий, что предполагает собирание сил и подготовку нового возрождения в ситуации глубокого декаданса:

> «Глубокий декаданс, пережитый еврейством, должен смениться новым ренессансом народного сознания: только тогда оживет народная воля» [Выготский 1996: 106][38].

В. С. Собкин выделяет здесь нужный нам контекст — проблему сознания и воли у исторического субъекта:

> «...воля им (Выготским — *С.С.*) понимается именно как целевое усилие, определенно-направленная энергия. Для того, чтобы совершить волевое действие на новом историческом витке, надо особым образом освоить, "оседлать" (опосредовать) аффективно-волевую энергию прошлого, а это и означает особым образом пережить исторический опыт» [Собкин, Климова 2018: 123, прим 22].

Соглашаясь с Собкиным в констатации специфики позиции Выготского, все же пометим, что воля для Выготского, учитывая выше сказанное, во всяком случае здесь, не сводима к целевому усилию, даже если оно связано с духовно-ценностным самоопределением. Воля связывается с готовностью человека принять удел и сделать шаг навстречу ему. Потому что не он принимает решение. Его зовет Тот, Кто больше его, не равен ему и волит им. Человек же либо принимает, либо не принимает вызов. На такой шаг надо быть готовым, и он никак не может быть обеспечен волевой решимостью и личным (пусть и ценностным) целеполаганием и усилием. Трагический герой делает шаг навстречу вызову, он готов, потому что понял, что трагическое суть смысл и строй самого мироустройства, самого мира. Мир изначально трагичен. Трагическое суть не просто характеристика художественного произведения. Последнее лишь форма выражения. Трагизм суть существо нашего пребывания в мире. Потому что человек, еще не успев родиться, но уже должен готовиться к смерти. Жизнь есть подготовка к смерти. Это знали еще древние греки[39]. И это Гамлет понял[40].

---

[38] Слышится перекличка с М. М. Бахтиным: «Нет ничего абсолютно мертвого: у каждого смысла будет свой праздник возрождения» [Бахтин 1979: 373].

[39] См.: Платон «Федон» 67d.

[40] В те же годы, в 1914 году М. Шелер публикует свою небольшую работу «О феномене трагического». Контекст переклички между авторами обретают новый смысл сейчас, в большом времени. М. Шелера как автора и представителя феноменологии Выготский знал, многократно цитировал его позже в своей работе о Спинозе, также ссылался не некие ранние работы немца. Читал ли он эту работу — мы не знаем. Немецкий философ пишет: «...первично феномен трагического является не из художественных произведений. Трагическое — существенный элемент самого универсума». Но не в смысле натуральной природы, механической физики, а в смысле универсума ценностного существования человека. Трагическое суть феномен, присущий этому существованию человека, которое всегда ценностно окрашено [Шелер 2022: 8, 11]. Здесь угадывается идея интенциональности. Позже Выготский критиковал как представителей натурализма, так и представителей феноменологии в части построении концепции генезиса высших эмоций, которые, якобы, уже присущи имманентно в человеке, надо только быть открытым и направленным

Запомним это место. Мы к нему вернемся — когда Выготский вплотную стал думать про проблему свободы воли у Спинозы, отталкиваясь от него в поисках построения основ «акмеистической психологии».

А пока ему необходимо все же как-то сформулировать свою версию религиозности трагедии. Каковы ее истоки? Как это объясняет тайну Гамлета? Достаточно ли ему материала, чтобы сделать какие-то определенные выводы? Или ему придется поставить здесь вопрошающее многоточие?

Но пока отметим следующее. При характеристике других героев драмы Выготский выделяет активную роль Клавдия. Ведь фактически именно он — главное действующее лицо трагедии [Выготский 2015: 260, 262]. Он действует. Трагедия началась с его действия — с убийства Гамлета-отца. Далее он активно выясняет — нет ли тайных помыслов у его племянника? Отправляет следить за ним Полония, его дочь Офелию, его друзей, посылает его с ними в Англию и т.д. Гамлет же на этом фоне просто вял и безволен. Он действует в ответ ему, реактивно. Но действия Клавдия лежат в плоскости дворцовой интриги, внешней активности, расследования. В этом плане Гамлет и находится безвольным и как бы безумным. А каждое новое действие короля все равно ведет его самого и всех остальных к погибели. Он всяким новым действием только подталкивает всю драму к развязке. Именно в этой плоскости действий Гамлет кажется бездейственным, безвольным. Есть, правда, один момент. В драме есть эпизод, когда Король молится. В этот момент Гамлет не решился его убить. Во время молитвы убивать нельзя. Но вот Гамлета мы ни разу не видим молящимся. Почему? Явного ответа нет. И Выготский это не обсуждает. Наверное, потому что личная вера и встреча с божественным истоком должна быть скрыта о глазах зрителя. Она не публична. А молитва короля выступает здесь псевдомолитвой большого грешника, имитацией, грех его не смываем.

> «... молитва ему не может помочь — в религии трагедии нет прощения, нет искупления, нет молитвы, нет возврата — там один обряд — жертва жизни, смерть, есть неотразимость гибели — в этом смысл трагедии» [Выготский 2015: 263].

Клавдий готов пойти на все и бросает на погибель всех, поскольку все остальные — орудия в его руках. Орудие использовал — выбросил. От его действий гибнут все герои драмы. Он не может молиться. И он не покаялся. Все погибли в результате интриги короля. Но здесь нет никакой тайны. Погибший Гамлет унес свою тайну с собой, про которую рассказать невозможно. Про нее можно только молчать.

Два плана драмы составляют ее архитектонику: план внешних действий и дворцовой интриги сидит на Клавдии, его активности, а план мистический, тайный, скрытый, но более главный, сидит на Гамлете. На конфликте этих планов строится динамика драмы. Между этими двумя планами рождается феномен свободы воли. Он не может родиться в желании, в страсти, в аффекте. Но также он не может явиться и в духовном борении, поскольку его природа состоит в том, что он рождается между, в трещине, в просвете, при столкновении желания и действия, страсти и воли, аффекта и интеллекта.

на предмет эмоции, поскольку «... эмоции не только допускают, но и требуют ценностного, интенционального, то есть связанного с определенной направленностью на объект, имманентно смыслового рассмотрения и объяснения. В этих коротких определениях целиком содержится вся методология различения высших и низших эмоций в учении Шелера» [Выготский 1984: 303].

Фактически здесь и рождается проблема свободы воли. Человеку кажется, что свобода воли связана с его внешней активностью, целеполаганием и усилием, направленным на достижение поставленной цели, усилием личного действия, направленного на преодоление сопротивления внешней среды. Так действует Клавдий. Он составляет план, намечает цель, ставит задачу исполнителю и тот, будучи орудием в его руках, действует. И соответственно гибнет, то есть исчезает как отдельная сила, отдельное орудие. На то оно и орудие — оно используется и его выбрасывают. И так по шагам: цель, за ней задача, далее исполнитель-орудие, далее само действие, подведение уроков. Снова шаг. Снова цель, задача... И такое долгое и часто бессмысленное кружение составляет всю жизнь человека, если оно не наполнено духовным содержанием. Это стратегия успеха и внешнего действия, связанного с желанием субъекта действия, направленного на получение какой-либо выгоды (власти, богатства, успеха и проч.). Это стратегия человека желания, человека аффекта. Стратегия, безусловно, рискованная, чреватая гибелью самого индивида, она не гарантирует успеха. Но создает иллюзию свободы и полноты жизни.

Через Гамлета нам предлагается иная стратегия, которая, конечно, трагична, но наполняет его действия смыслом и содержанием. Она в принципе не строится в логике цель-задача-орудие-действие-выводы. Субъект действия, конечно, вынужден реагировать на внешние стимулы и сталкивается здесь с разными трудностями, конфликтами, непониманием, но не здесь субъект действия ищет смысл. Смысл он ищет в духовном плане и общении с духовной силой, истоком, более совершенным и дающим ему духовную опору. Этот поиск *бытия в присутствии Бога* задает ему осмысленный горизонт существования и план действия, который для окружающих выглядит как поведение не от мира сего. Но именно такое, казалось бы, безвольное поведение и становится свободным волением, пребыванием в свободе (большего, чем действие). А стало быть ключи и ресурсы для такого свободного действия находятся не в этом земном плане поведения, а в плане потустороннем, за пороговым, пограничном. Но чтобы шагнуть навстречу этому вызову, который за порогом, надо решиться открыть ему дверь, без гарантий на спасение, без шансов на счастье. На это надо решиться. Надо быть готовым на этот шаг[41].

[41] Строго говоря, планов в архитектонике активности человека больше, чем два. В укрупненном виде их как минимум три. Первый, нижний план, это план желаний, которые переживает отдельный индивид. Желание иметь, желание жить естественно для человека. Но если кроме него не выстраиваются другие уровни, то этот индивид превращается в желающее животное, готовое идти на все ради удовлетворения желания. Над первым надстраивается план субъекта действия, ставящего цели, решающего задачи, строящего планы и реализующего проекты. Этот план не обязателен для желания, но, чтобы его достичь, человек прибегает к разного рода действиям, которые надо уметь делать. Тогда он надстраивает над структурами индивидуальных желаний план целеполагающих действий. Но если человек остается здесь, то он выступает желающим животным и безнравственным существом. Над ними надстраивается третий план, план личности, которая пребывает в реальности ответственных поступков посредством раздвигания жизненного горизонта. Средний, деятельностный уровень, может работать как на обеспечение нижнего уровня (деятельность ради удовлетворения и достижения желаний любым путем), так и верхнего (деятельность для духовного развития). При нестыковке планов между ними все время возникают конфликты и разрывы. Человек, выстроивший органическое единство всех трех планов архитектоники, выступает как совершенная личность. Сказанное выходит за рамки нашей темы. Но это дает нам понимание того, в каком плане работал Выготский и в каких планах работали его оппоненты и ученики. Кто-то брал какую-то одну форму существования человека и разрабатывал модели в соответствии с законами разворачивания реальности этой формы. Выготский удерживал все три плана. Разумеется, начинал с верхнего горизонта вслед за Гамлетом и Спинозой.

Мы приходим к странному с точки зрения обычной жизни представлению о свободе как об особом состоянии (стоянии в промежутке!), состоянии отказа от себя как индивидуального существа, хотящего, стремящегося, желающего что-то получить, узнать, с тем, чтобы иметь, но как правило из любопытства, любознательности, стремления что-то получить, включая выгоду, власть, преимущество над другими и проч. (поскольку стремление вовне, жажда получить что-то всегда связано с жаждой имения и улучшения своего положения). Но свобода воли рождается и обретается вовсе не благодаря такой стратегии, а вопреки ей — благодаря отказу от нее. Отказу от стратегии желания, от себя желающего и жаждущего нечто получить, тем самым выдавая некие свои цели за благие помыслы, за которыми на самом деле стоит личная выгода и успех.

В этом месте необходимо сделать методологическое замечание проспективного характера — к будущему Выготскому конца 20-х — начала 30-х годов.

Считается, что модель опосредствования выступает ядром в концепции Выготского. Сам акт развития человека понимался Выготским как связка опосредствования и овладения человеком своим поведением, своими реакциями и эмоциями. Человек становится тогда субъектом развития, когда сначала в знаке описывает свое действие (ставит себя перед собой, замещая свое действие в знаке, означивает свой способ действия), осмысляет свое действие в знаковой форме и через это овладевает им, то есть рефлексивно действует, постепенно овладевая действием, овладевает собой. Тем самым выстраивает новый способ действия, который в свою очередь становится его новообразованием, новым функциональным органом.

Всегда считалось, что собственно степень свободы выводится из степени овладения. То есть, из действия. Сам феномен свободы увязывался с феноменом овладения, который в свою очередь увязывался с опосредствованием.

Если человек овладевает собой, своей реакцией, эмоцией, выстраивая, опосредуя свой способ действия, то тем самым и обретает свободу. Проблема свободы ставилась в зависимость от самой стратегии овладения, а последнее увязывалось с действием по опосредствованию. Эта линия выступала магистральной дорогой к свободе. Свобода тем самым выводилась из действия. Пусть из действия по овладению, но действия.

Но принцип готовности всю эту конструкцию ставит под большой вопрос! Поскольку в парадигме покоя (недеяния) действие не может быть условием свободы. Свобода вообще не вытекает ни из какого действия. Овладение своим поведением строится в деятельностной парадигме и установке: чем больше овладеваешь, тем более свободен. Но это тупиковая стратегия и логика. Она исходит (см. выше Гершензон о Пушкине) из ущербности, неполноты бытия. Из того допущения, что изначально человек должен чем-то овладеть, схватить, взять, догнать, действовать. Такая стратегия распространяется человеком и на самого себя — он должен овладеть собой. Но такая стратегия не задает полноты и состояния покоя. Но покой не рождается в деятельностной парадигме. Он принципиально не деятельностен. Его феномен иной природы!

Человек, писавший о Гамлете и думавший о Спинозе и своем еврействе, это не мог не понимать. И он это понимал, уже тогда, задолго до инструментального метода и до модели опосредствования.

Выготский попал в ситуацию Пушкина, который пережил в своей жизни это состояние ущербности (нехватки и неполноты)[42], что толкает на действие, ввергает человека в бегство и погоню по овладению другим — миром, вещью, женщиной... Но вскоре понял и пережил иное, состояние покоя.

Выготский это тоже понял, но решил, что к феномену свободы предметно еще предстоит прийти. Он оставил эту тему свободы до поры, до времени. И стал разрабатывать Метод. И здесь ему понадобился мыслитель К. Маркс. А параллельно Выготский вынашивал книгу о Спинозе. Но его короткой жизни не хватило...

Вернемся к Гамлету. Вся трагедия уже была заложена в завязке, пишет Выготский. Она вся уже там спрятана и все идет к развязке. Между ними — слова и действия героев. Это трагедия катастрофы, конец которой уже записан, и он не минуем. Но про главное, которое неминуемо, рассказать нельзя. Про нее — молчанье.

> «Трагедия построена на изначальной скорби самого существования человека, печали бытия. В этом основной смысл трагического...
>
> ...Мы оторваны от круга, как когда-то оторвалась земля. Скорбь — в этой вечной отъединенности, в самом «я», в том, что я — не ты, не все вокруг меня, что все — и человек, и камень, и планеты — одиноки в великом безмолвии вечной ночи...
>
> ... мы придем все равно к истоку этого состояния: к бесконечной вечной отъединенности «я», к тому, что каждый их нас бесконечно одинок.
>
> На этой изначальной скорби бытия построен «Гамлет». Вся трагедия точно происходит на грани, на пороге двух миров, в ней точно осуществляется через трагедию Гамлета связь обоих миров ..., восстанавливается прерванное единство, преодолевается отъединенность — так трагедия переходит в молитву, восходит к молитве. Ибо там, где молитва (слияние), там трагического нет, там кончается трагедия. Смысл трагедии именно в этой воссоединенности: точно ее второй смысл, о котором говорит умерший Гамлет, смысл здешней тайны, тайны жизни в трагическом свете» [Выготский 2015: 286–287].

Выготский приходит к теме религиозности трагедии. Смысл ее — в религиозности. Вся религия трагедии — в готовности.

> «Это все религия трагедии, у которой один обряд — смерть, одна добродетель — готовность, одна молитва — скорбь» [Выготский 2015: 289].

Но дело в том, что фактически в самом начале Выготский уже это и написал. Он вернул нас к самому началу, исходному смыслу уже нашего действия. Что мы пытались сделать, когда читали трагедию, смотрели на трагическое действие, следили за ее героями? Выготский в начале уже ответил, что мы пытаемся ощутить, пережить главную точку трагедии, главный фокус. Нащупать ее смысл, понимая, что

---

[42] Еще в 1912 году молодой гимназист Лев Выгодский пишет в записной книжке в своем черновике доклада «Трагикомедия исканий», посвященного анализу «Книги Экклезиаста»: «Вот причина распадения: неполнота бытия» [Выготский 2017: 29]. В другом месте: «Распад идей психологических. Душа человека — душа животного. Не в <нрзб> быть — нет свободы воли — но судьбе и случаю подчинены все. Ничего нельзя знать» [Выготский 2017: 33]. Также он ссылается на Г. Брандеса, автора книги «Уильям Шекспир», вышедшей на русском в 1901. В ней Брандес говорит о загадочных книгах, тайна которых никогда не будет разгадана. К таковым принадлежит и «Гамлет». Потом в своем этюде Выготский будет снова ссылаться на это место.

> «тайну надо принять как тайну. Разгадывание — дело профанов. Невидимое — вовсе не синоним непостижимого: оно имеет другие ходы к душе. Невыразимое, и иррациональное — воспринимается неразгаданными доселе чувствилищами души. Таинственное постигается не отгадыванием, а ощущением, переживанием таинственного. Остальное — постигается в молчании трагедии» [Выготский 2015: 107].

Мы не занимались разгадыванием загадки, открыванием секрета. Мы пытались приобщиться и почувствовать тайну трагедии. Для этого нам никогда не хватит слов и умственных построений. Для этого надо наоборот отказаться от лишних словопрений. Понимающий и прикоснувшийся к тайне должен отказаться от методологических построений и интерпретаций, отказаться, как и главный герой Гамлет, от личного волевого усилия (направленного всегда на то, чтобы нечто получить и иметь) — в пользу молчаливого приятия сути вещей, всего того, что имеет место, всего того, что невыразимо и неизреченно.

«О чём невозможно говорить, о том следует молчать» [Трактат 7]. Этим афоризмом завершил свой «Трактат» Л. Витгенштейн. В предисловии к нему, написанному в 1918 году, он это повторяет: «то, что вообще может быть сказано, может быть сказано ясно, о том же, что сказать невозможно, следует молчать» [Витгенштейн 2024: 32]. Писал он его тогда же, фактически в то же время, но по другую сторону фронта, нося в ранце солдата свои черновики. При этом Витгенштейн уточняет свой замысел:

> «... замысел книги — провести границу мышления, или, скорее, не мышления, а выражения мысли: ведь для проведения границы мышления мы должны были бы обладать способностью мыслить по обе стороны этой границы (то есть иметь возможность мыслить немыслимое). Такая граница поэтому может быть проведена только в языке, а то, что лежит за ней, оказывается просто бессмыслицей» [Витгенштейн 2024: 32–34].

Витгенштейн, такой же Гамлет в философии, как и Выготский, помогает нам дополнительным контекстом всего того, что мы здесь обсуждали. Мыслить немыслимое невозможно, в противном случае мы слышим от того, кто это пытается делать, полную бессмыслицу. А кто несет околесицу и бессмыслицу? Разумеется, ненормальный, безумный Гамлет, пытавшийся понять то, что невыразимо и неизреченно, то есть план мистический, потусторонний. Выготский это и пытался показать — показать границу мыслимого и немыслимого. На границе же стоит Гамлет, олицетворяющий собой фигуру безумца, жертвы, пытавшегося собой соединить два времени, два мира.

То же самое вопрошал любимый поэт Выготского О. Мандельштам.

Век мой, зверь мой,
Кто сумеет заглянуть в твои зрачки,
И своею кровью склеит
Двух столетий позвонки?...

Лев Выготский вслед за Гамлетом и в перекличке с Людвигом Витгенштейном пытается понять эту молчаливую стратегию пребывания в мире. Мы вслед за ними вынуждены остановиться, стремясь не толковать и интерпретировать, разгадывать и выискивать, а понимать.

В конце жизни в записной книжке в записях, помеченных 1934 годом, он вновь возвращается к своим истокам, своему иудаизму и своему Гамлету:

«*NB! Pro domo suo*[43].

Это последнее, что я сделал в психологии — и умру на вершине, как Моисей, взглянув на обетованную землю, не вступив нее. Простите, милые создания. The rest is silence» [Выготский 2017: 568].

Остальное — молчание.

Заключение

После минуты молчания, учитывая необходимость выдерживать позицию понимающего читателя, нам необходимо сделать ряд рефлексивных замечаний-пометок, чтобы идти дальше, ко второй части — к Спинозе у Выготского.

Проблему Гамлета и через нее свободу воли Выготский обсуждал на стыке и разрыве между безумием и безволием. В противоположность этой паре почему-то допускается связка ума и воли. На деле вовсе не значит, что умный означает волевой, а волевой означает умный. Под вопрос поставлены сами высшие способности ума и воли. Они поставлены на границу с иным.

В качестве первых выводов (рабочих допущений) на материале многостраничных размышлений Льва Выготского положим некоторые, если не постулаты, то реперные точки, гипотезы.

1. Свобода выступает не признаком личного переживания человека, не знаком усилия, а моментом проживания. Это состояние человека, попадающего в определенную трагическую ситуацию разрыва. Последний может быть преодолен и прожит самим человеком, если он готов встать на разрыв, только в самом акте.

2. Обретение этого состояния не связано с волей, понимаемой как некое личное усилие, свойство характера, какой-то индивидуальный признак поведения (как мы привыкли характеризовать человека — он человек волевой, скажет — сделает). Обретение свободы как состояния происходит в действии поступка, совершаемом человеком, которое не гарантирует успеха, но создает шанс, возможность обретения состояния покоя и полноты.

3. Поэтому свобода воли не выводится из предметных действий человека и его индивидуального характера, якобы присущего ему. Воля — не родинка на правом плече. Она суть момент готовности человека принять то, что с ним случилось. Принять, понимая чреватость и рискованность всего происходящего, принять существование вещей, состояние дел.

4. Свобода не выводится из инструментальности действия, из его оснащенности (инструментами, средствами, орудиями, полномочиями, властью). Например, овладел человек средствами письма. Теперь он может написать слово на чистом листе бумаги. Овладение им средством письма не задает еще степени свободы. Это задает ему степень оснащенности. Человек, овладевший внешним орудием, не становится свободным. Он становится вооруженным, но еще не владеющим собой. Находясь наедине с чистым листом бумаги, ты не имеешь никаких гарантий, что настанет момент и...

«... И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы лёгкие навстречу им бегут,
и пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
минута — и стихи свободно потекут...»

[43] «В защиту собственного дома». То есть в знак оправдания своего дела жизни.

Поэтическое вдохновение рождается только в душе свободной, вольной, открытой, обретшей легкость дыхания и упругость походки.

Выготский изначально не сводил свободу к овладению человеком инструментом и способом действия. Поэтому параллельно в уме всегда держал тему второго плана действия, мотивационно-смыслового, скрытого за операционно-техническим, инструментальным. После инструментального метода он активно переходит к исследованию смыслового поля, мотивационно-аффективного поведения, смыслового строения сознания, что возвращает его снова к теме свободы воли.

Выготский назвал свою работу этюдом, сознательно обозначив жанр — это предварительный набросок, примерный эскиз к проблеме[44]. Так и мы будем относиться ко всему, что мы здесь сказали. Продолжим в следующей части.

Литература

Бахтин 1979 — *Бахтин М. М*. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979.

Бачелис 1983 — *Бачелис Т. И*. Шекспир и Крэг. М.: Наука, 1983.

Витгенштейн 2024 — *Витгенштейн Л*. Логико-философский трактат. М.: Канон+; РООИ «Реабилитация», 2024.

Выгодская, Лифанова 1996 — *Выгодская Г. Л., Лифанова Т. М*. Лев Семенович Выготский. Жизнь. Деятельность. Штрихи к портрету. М.: Смысл, 1996.

Выготский 1984 — *Выготский Л. С*. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6. Научное наследство. М.: Педагогика, 1984.

Выготский 1986 — *Выготский Л. С*. Психология искусства / Предисл. А. Н. Леонтьева; Коммент. Л. С. Выготского, В. В. Иванова; Общ. Ред. В. В. Иванова. 3-е изд. М.: Искусство, 1986.

Выготский 1987 — *Выготский Л. С*. Психология искусства / Под ред. М. Г. Ярошевского. М.: Педагогика, 1987.

Выготский 1996 — Выготский Л. С.: Начало пути: Воспоминания С.Ф. Добкина о Льве Выготском (Публ., ред., предисл., комм. И. С. Фейгенберга); Ранние статьи Л. С. Выготского. Иерусалим: Иерусалимский издат. центр, 1996. Серия: «Евреи в мировой культуре». Вып. 27.

Выготский 2001 — *Выготский Л. С*. Анализ эстетической реакции (Собрание трудов) / Нач. ред. Вяч. Вс. Иванова и И. В. Пешкова. Комм. Вяч. Вс. Иванова. М.: Лабиринт, 2001.

Выготский 2015 — *Выготский Л. С*. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 1. Драматургия и театр / Сост., вступ. ст., ком., прим. В. С. Собкин. М.: Левъ, 2015.

Выготский 2017 — Записные книжки Л. С. Выготского. Избранное / под общ. ред. Екатерины Завершневой и Рене ван дер Веера. М.: Изд-во «Канон+»; РООИ «Реабилитация», 2017.

Гершензонъ 1919 — *Гершензон М*. Мудрость Пушкина. М.: Тов-во Книгоиздательство писателей в Москве, 1919.

Гилилов 2023 — *Гилилов И. М*. Игра об У. Шекспире, или Тайна Великого Феникса. 3-е изд., доп. М.: Международные отношения, 2026.

Горбунов 1985 — *Горбунов А. Н*. К истории русского «Гамлета» // Шекспир У. Гамлет. Избранные переводы: Сборник / Сост. А. Н. Горбунов. М.: Радуга, 1985. С. 7–26.

Декарт 2012 — *Декарт Р*. Человек / пер. Б. М. Скуратов; сост., прим., послесл. Т. А. Дмитриев. М.: Изд. и консалт. группа «Праксис», 2012.

[44] На это особое внимание обратил и В. С. Собкин [Собкин 2015: 12].

Джемс 1910 — *Джемс В.* Многообразие религиозного опыта. М.: Товарищество типографии А. И. Мамонтова, 1910.

Добкин 1996 — Воспоминания С. Ф. Добкина о Льве Выготском // Выготский Л. С.: Начало пути: Воспоминания С. Ф. Добкина о Льве Выготском (Публ., ред., предисл., комм. И. С. Фейгенберга); Ранние статьи Л. С. Выготского. Иерусалим: Иерусалимский издат. центр, 1996. Серия: «Евреи в мировой культуре». Вып. 27.

Ильин 2002 — *Ильин И. А.* Аксиомы религиозного опыта. М.: Изд-во АСТ, 2002.

Крэг 1988 — *Крэг Э. Г.* Воспоминания, статьи, письма / Сост. и ред. А. Г. Образцова и Ю. Г. Фридштейн, вступит. ст. А. Г. Образцовой, ком. Ю. Г. Фридштейна, пер. с англ. В. В. Воронина, Г. Г. Алперс, В. Я. Виленкина, Ю. Г. Фридштейна, А. Д. Ципенюк. М.: Искусство, 1988. 399 с. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Craig/vosp/#_Toc336608764 (дата обращения: 18.09.2026).

Майданский 2016 — *Майданский А. Д.* У истоков русского спинозизма: Творчество и судьба Варвары Половцовой // Спиноза 2016 — Спиноза Б. Тракта об очищении интеллекта. Жизнеописания Спинозы / автор-сост. А. Д. Майданский. М.: ИНФРА-М, 2016. С. 184–153.

Морозов 1954 — *Морозов М. М.* Избранные статьи и переводы. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1954.

Ницше 1990 — *Ницше Ф.* Сочинения в двух томах. Т. 2. М.: Мысль, 1990.

Пешков 2003 — *Пешков И. В.* В поисках подлинника // Шекспир. Гамлет: В поисках подлинника / Перевод, подготовка текста оригинала, комментарии и вводная статья И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2003. С. V–XIX.

Пешков 2025 — *Пешков И. В.* Бахтин, Шекспир и проблема авторской вненаходимости // Человек.RU. 2025. № 20. С. 76–92.

Пузырей 1997 — *Пузырей А. А.* Манипулирование и майевтика: две парадигмы психотехники // Вопросы методологии. 1997. № 3–4. С. 148–164

Собкин 2015 — Собкин В. С. Л. С. Выготский и театр: абрис социокультурного контекста // Выготский Л. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 1. Драматургия и театр / Сост., вступ. ст., ком., прим. В. С. Собкин. М.: Левъ, 2015. С. 10-59.

Спиноза 2016 — *Спиноза Б.* Тракта об очищении интеллекта. Жизнеописания Спинозы / автор-сост. А. Д. Майданский. М.: ИНФРА-М, 2016.

Станиславский 1988 — *Станиславский К. С.* Собрание сочинений. В 9 т. Т. 1. Моя жизнь в искусстве / Предисл. О. Н. Ефремова; Подгот. текста, вступ. ст. и коммент. И. Н. Соловьевой. М.: Искусство, 1988.

Хоружий 1998 — *Хоружий С. С.* К феноменологии аскезы. М.: Изд-во гуманитарной литературы, 1998.

Хоружий 2000 — *Хоружий С. С.* О старом и новом. СПб.: Алетейя, 2000.

Чушкин 1966 — *Чушкин Н. Н.* Гамлет-Качалов. Из сценической истории «Гамлета» Шекспира. М.: Искусство, 1966.

Шекспир 1985 — *Шекспир У.* Гамлет. Избранные переводы: Сборник / Сост. А. Н. Горбунов. М.: Радуга, 1985.

Шекспир 2003 — *Шекспир*. Гамлет: В поисках подлинника / Перевод, подготовка текста оригинала, комментарии и вводная статья И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2003.

Шелер 2022 — *Шелер М.* О феномене трагического. О смысле страдания. М.; СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2022.

References

Bakhtin 1979 — Bakhtin M. M. The Aesthetics of Verbal Art. Moscow: Iskusstvo, 1979.

Bachelis 1983 — Bachelis T. I. Shakespeare and Craig. Moscow: Nauka, 1983.

Chushkin 1966 — Chushkin N. N. Hamlet-Kachalov. From the Stage History of Shakespeare's «Hamlet.» Moscow: Iskusstvo, 1966.

Craig 1988 — Craig E. G. Memoirs, Articles, Letters / Compiled and edited by A. G. Obraztsova and Yu. G. Fridshtein, introductory article by A. G. Obraztsova, commentary by Yu. G. Fridshtein, translated from English by V. V. Voronin, G. G. Alpers, V. Ya. Vilenkin, Yu. G. Fridshtein, A. D. Tsipenyuk. Moscow: Iskusstvo, 1988. URL: http://teatr-lib.ru/Library/Craig/vosp/#_Toc336608764 (accessed: 18.09.2026).

Descartes 2012 — Descartes R. Man / translated by B. M. Skuratov; compiled, notes, afterword by T. A. Dmitriev. Moscow: Publishing and Consulting Group «Praxis,» 2012.

Dobkin 1996 — S. F. Dobkin's Recollections of Lev Vygotsky // Vygotsky L. S.: The Beginning of the Path: S. F. Dobkin's Recollections of Lev Vygotsky (Publication, editing, preface, commentary by I. S. Feigenberg); Early Articles by L. S. Vygotsky. Jerusalem: Jerusalem Publishing Center, 1996. Series: «Jews in World Culture.» Issue 27.

Gershenzon, 1919 — Gershenzon M. The Wisdom of Pushkin. Moscow: Publishing House of Writers in Moscow, 1919.

Gililov 2023 — Gililov I. M. The Play about W. Shakespeare, or the Mystery of the Great Phoenix. 3-rd ed., enlarged. Moscow: Mezhdunarodnye Otnosheniya, 2026.

Gorbunov 1985 — Gorbunov A. N. On the History of the Russian «Hamlet» // Shakespeare W. Hamlet. Selected Translations: Collection / Compiled by A. N. Gorbunov. Moscow: Raduga, 1985. P. 7–26.

Ilyin 2002 — Ilyin I. A. Axioms of Religious Experience. Moscow: AST Publishing House, 2002.

James 1910 — James W. The Varieties of Religious Experience. Moscow: A. I. Mamontov Printing Partnership, 1910.

Khoruzhy 1998 — Khoruzhy S. S. Toward a Phenomenology of Asceticism. Moscow: Publishing House of Humanitarian Literature, 1998.

Khoruzhy 2000 — Khoruzhy S. S. On the Old and the New. St. Petersburg: Aleteiya, 2000.

Maidansky 2016 — Maidansky A. D. At the Origins of Russian Spinozism: The Work and Fate of Varvara Polovtsova // Spinoza 2016 — Spinoza B. Treatise on the Emendation of the Intellect. Biographies of Spinoza / author-compiler A. D. Maidansky. Moscow: INFRA-M, 2016. P. 184–153.

Morozov 1954 — Morozov M. M. Selected Articles and Translations. Moscow: State Publishing House of Fiction, 1954.

Nietzsche 1990 — Nietzsche F. Works in Two Volumes. Vol. 2. Moscow: Mysl, 1990.

Peshkov 2003 — Peshkov I. V. In Search of the Original // Shakespeare. Hamlet: In Search of the Original / Transl., prep. of the original text, com. and introductory article by I. V. Peshkov. Moscow: Labirint, 2003. P. V–XIX.

Peshkov 2025 — Peshkov I. V. Bakhtin, Shakespeare and the Problem of Authorial Outsideness // Chelovek.RU. 2025. No. 20. P. 76–92.

Puzyrei 1997 — Puzyrei A. A. Manipulation and Maieutics: Two Paradigms of Psychotechnics // Voprosy Metodologii. 1997. No. 3–4. P. 148–164.

Scheler 2022 — Scheler M. On the Phenomenon of the Tragic. On the Meaning of Suffering. Moscow; St. Petersburg: Center for Humanitarian Initiatives, 2022.

Shakespeare 1985 — Shakespeare W. Hamlet. Selected Translations: Collection / Compiled by A. N. Gorbunov. Moscow: Raduga, 1985.

Shakespeare 2003 — Shakespeare. Hamlet: In Search of the Original / Translation, preparation of the original text, commentary and introductory article by I. V. Peshkov. Moscow: Labirint, 2003.

Sobkin 2015 — Sobkin V. S. L. S. Vygotsky and Theatre: An Outline of the Sociocultural Context // Vygotsky L. S. Complete Works: in 16 vols. Vol. 1. Dramaturgy and Theatre / Compiled, introductory article, commentary, notes by V. S. Sobkin. Moscow: Lev, 2015. P. 10–59.

Spinoza 2016 — Spinoza B. Treatise on the Emendation of the Intellect. Biographies of Spinoza / Author-compiler A. D. Maidansky. Moscow: INFRA-M, 2016.

Stanislavsky 1988 — Stanislavsky K. S. Collected Works. In 9 vols. Vol. 1. My Life in Art / Preface by O. N. Efremov; Text preparation, introductory article and commentary by I. N. Solovyova. Moscow: Iskusstvo, 1988.

Vygodskaya, Lifanova 1996 — Vygodskaya G. L., Lifanova T. M. Lev Semenovich Vygotsky. Life. Activity. Strokes for a Portrait. Moscow: Smysl, 1996.

Vygotsky 1984 — Vygotsky L. S. Collected Works in 6 Volumes. Vol. 6. Scientific Heritage. Moscow: Pedagogika, 1984.

Vygotsky 1986 — Vygotsky L. S. The Psychology of Art / Preface by A. N. Leontiev; Commentary by L. S. Vygotsky, V. V. Ivanov; General Editor V. V. Ivanov. 3-rd ed. Moscow: Iskusstvo, 1986.

Vygotsky 1987 — Vygotsky L. S. The Psychology of Art. Edited by M. G. Yaroshevsky. Moscow: Pedagogika, 1987.

Vygotsky 1996 — Vygotsky L. S.: The Beginning of the Path: S. F. Dobkin's Recollections of Lev Vygotsky (Publication, editing, preface, commentary by I. S. Feigenberg); Early Articles by L. S. Vygotsky. Jerusalem: Jerusalem Publishing Center, 1996. Series: «Jews in World Culture». Issue 27.

Vygotsky 2001 — Vygotsky L. S. Analysis of the Aesthetic Reaction (Collected Works) / Edited by Vyach. Vs. Ivanov and I. V. Peshkov. Commentary by Vyach. Vs. Ivanov. Moscow: Labirint, 2001.

Vygotsky 2015 — Vygotsky L. S. Complete Works: in 16 vols. Vol. 1. Dramaturgy and Theatre / Compiled, introductory article, commentary, notes by V. S. Sobkin. Moscow: Lev, 2015.

Vygotsky 2017 — L. S. Vygotsky's Notebooks. Selected Works / edited by Ekaterina Zavershneva and René van der Veer. Moscow: Kanon+ ROOI «Reabilitatsiya,» 2017.

Wittgenstein 2024 — Wittgenstein L. Tractatus Logico-Philosophicus. Moscow: Kanon+ ROOI «Reabilitatsiya,» 2024.