

«Новый Гамлет» Дадзай Осаму: «исповедальная» адаптация классического сюжета

Э.С. Шорохова

Аннотация. Дадзай Осаму является признанным классиком современной японской литературы, а также одним из самых выдающихся мастеров «исповедального романа» (*ватакуси сё:сэцу*). В поисках новых сюжетов для выражения уже привычных экзистенциальных переживаний Осаму, подобно Сига Наоя и Кобаяси Хидэо, нередко обращался к произведениям западноевропейской классики. Заимствовав сюжет классической трагедии «Гамлет» Уильяма Шекспира, Дадзай мастерски удалось обыграть множество повествовательных деталей, а также воплотить на бумаге такой литературный феномен, как «исповедальная пьеса для чтения». Данная статья посвящена выявлению литературных особенностей пьесы в широком контексте сравнения с культовым западным сюжетом, а также в узком контексте «исповедальных» мотивов творчества Дадзай. «Новый Гамлет», как отмечал Окуно Такэо, наиболее приближен к оригинальной трагедии Шекспира как с точки зрения сюжета пьесы, так и с позиции литературных образов персонажей. Однако в образе «нового» Гамлета нашли воплощение философские и личностные проблемы, являющиеся ключевыми для всего творчества писателя: трагизм неспособности самоопределения, проблема шутовства как единственного способа коммуникации с окружающим миром, проблема мнительности и хронического отсутствия доверия к людям. Если «медлительный», «нерешительный», «безвольный», по мнению многих критиков, Гамлет Шекспира видел причины собственного философского диссонанса в невозможности подстроить окружающую действительность под собственные моральные устои, «новый» Гамлет Дадзай подобных попыток вовсе не предпринимал: единственным беспокоящим его вопросом было лишь собственное «я». Перемены окружающей действительности не представлялись ему хоть сколько-нибудь возможными.

Он видел единственное своё «предназначение» лишь в разыгрывании клоунады, паясничестве, которое, как утверждает Камэи Кацуитиро, является одним из неотъемлемых атрибутов «службы людям», а также единственным возможным способом их полюбить. Иными словами, образ «нового» Гамлета» продолжает галерею портретов типичных для творчества Осаму «анти-героев», которые, как утверждают многие литературные критики, являются истинным воплощением чувств и личных переживаний самого писателя. Однако Андо Хироси и Камэи Кацуитиро полагают, что «исповедальная» концепция творчества Дадзай является осознанной и тщательно продуманной писателем фальсификацией, в основе которой лежит метафороза множественных литературных «я» писателя.

Ключевые слова: Дадзай Осаму, *ватакуси сё:сэцу*, Гамлет, адаптация, исповедальные мотивы, универсальный герой.

Автор: Шорохова Элина Сергеевна, стажёр Токийского университета.
E-mail: alice.perfectsoul@yandex.ru

Dazai Osamu's "New Hamlet": A "confessional" adaptation of the classical story

E.S. Shorokhova

Abstract. Dazai Osamu is recognized as the classic of modern Japanese literature and one of the most outstanding authors of I-novel (*watakushi sho:setsu*) genre. Like Shiga Naoya and Kobayashi Hideo, Osamu was trying to find some new literature plots to express his usual existential experiences, so he used some classical Western stories quite often. Dazai took Shakespeare's 'Hamlet' for his story and managed to reverse a lot of original plot details and also managed to create some kind of literature phenomenon which can be called 'I-closet drama' ('confessional' closet drama). This publication is dedicated to the analysis of literature features of Osamu's play in the wide context of comparison with the classical Western story and in the specific context of 'confessional' features of Dazai Osamu's literature art. As Okuno Takeo was noticing, 'New Hamlet' has more common features with the original story than any other adaptation: the plot and main characters are almost the same. But the image of the 'new' Hamlet is personifying all of the philosophical and personal issues which are one of the key points of Osamu's literature: inability of self-determination, the problem of 'buffoonery' as the only way of communication with the world, the problem of suspiciousness and complete lack of trust for people. Unlike Shakespeare's 'slow', 'hesitant' and 'spineless' Hamlet who finds the reasons of his philosophical dis-

sonance in inability of ‘tuning’ the reality under his moral principles, Dazai’s ‘new Hamlet’ did not even try to ‘tune’ the reality: the only and the most important problem for him was his own personality, his own ‘I’. Any changes in the world around him seemed totally impossible. He thought his main ‘mission’ was being a clown, using the buffoonery which, as Kamei Katsuichiro points, is one of the main ways of ‘serving people’ and also the only possible way to love them. In other words, the portrait of Osamu’s ‘new’ Hamlet continues the gallery of typical ‘anti-hero’ portraits of the writer’s art. Many critics pointed that these ‘anti-heroes’ are nothing else but some kind of confessional expression of Dazai’s true feelings and personal issues. But, in the opinion of Ando Hiroshi and Kamei Katsuichiro, the main ‘confessional’ concept of Osamu’s literature is actually a deliberate falsification based on the metamorphose of the writer’s multiple literature ‘I’.

Keywords: Dazai Osamu, *watakushi sho:setsu*, Hamlet, adaptation, confessional features, universal hero.

Author: Shorokhova Ellina S., research student, Tokyo University. E-mail: alice.perfectsoul@yandex.ru

В образе «нового» Гамлета Дадзай Осаму нашли воплощение философские и личностные проблемы, являющиеся ключевыми для всего творчества писателя: трагизм неспособности самоопределения, проблема *шутовства* как единственного способа коммуникации с окружающим миром, проблема мнительности и хронического отсутствия доверия к людям. Если повесть «Исповедь “неполноценного” человека» представляет собой «исповедальный» роман в его «чистейшем» проявлении, «Новый Гамлет» является мастерски продуманным литературным «феноменом», который не только совместил в себе разнообразную жанровую специфику, но также позволил Осаму выразить на бумаге экзистенциальные переживания в более «игровой» форме диалогичной «пьесы для чтения», не прибегая, таким образом, к повествованию от лица непосредственного драматического героя. В то же время Дадзай удалось по-новому интерпретировать образы героев классической трагедии У. Шекспира.

По мере знакомства с западной литературой японские писатели находили в ней всё более близкие им темы для размышлений. В данном смысле их привлекал глубокий психологизм «Гамлета» Шекспира, трагизм созданного им культового героя. Попытка адаптации «Гамлета» позволила писателям облечь собственные мысли и чувства в абсолютно новую для них форму канонического западного сюжета [Kawachi, 2016, с. 134].

Подобному творческому порыву поддался писатель Сига Наоя (志賀直哉, 1883–1971), один из видных представителей литературного общества *Сиракаба* (白樺) и признанный мастер жанра *ватакуси сё:сэцу* (私小説, «роман о себе»). В 1911 г. Сига увидел постановку «Гамлета» в переводе Цубоути Сёё (坪内逍遙, 1859–1935): «легкомыслие» Гамлета вызывало у писателя отвращение, куда большую симпатию — персонаж Клавдия. Более того, Сига не смог найти никаких убедительных доказательств вины Клавдия в убийстве брата, кроме неубедительного, по его мнению, рассказа призрака отца Гамлета. Остаётся лишь предполагать, каким образом писатель мог упустить из виду исповедальный монолог Клавдия, в котором он лично признаёт факт совершённого им убийства [Шекспир, пер. М. Лозинского, 1937, с. 237–239].

Однако симпатия к характеру Клавдия вдохновила Наоя на написание психологического романа под названием «Дневник Клавдия» (クローディアスの日記, Куродиясу но никки, 1912) [Kawachi, с. 125–126]. Сюжет романа построен на дневниковых записях Клавдия, в которых описываются его внутренние переживания, касающиеся, главным образом, любви к Гертруде и сложных взаимоотношений с Гамлетом. При этом Клавдий не убивал короля Гамлета. Ключевой особенностью «Дневника Клавдия» является глубокий психологизм повествования: Клавдий последовательно анализирует как свои мысли и поступки, так и поступки Гамлета. Более того, Сига не просто проводит «психологический эксперимент», в основу которого легли взаимоотношения главных персонажей трагедии Шекспира, но также описывает болезненный опыт, пережитый им лично.

Творчество Сига оказало большое влияние на Кобаяси Хидэо (小林秀雄, 1902–1983), писателя и литературного критика, который также адаптировал знаменитый сюжет Шекспира в новелле «Прощальное письмо Офелии» (おふえりあ遺文, Офэрия Ибун, 1931) [Kawachi, с. 126]. Подобно Сига, он попытался интерпретировать историю не с точки зрения Гамлета, но с точки зрения второстепенного персонажа — в данном случае Офелии. Центральной темой произведения является любовное безумство. Офелия, запершись в своей комнате, пишет письмо Гамлету, который, как она думает, уже находится на пути в Англию. Девушка ждёт наступления заката, чтобы покончить с собой [Kishi, Bradshaw, 2005, с. 113]. Сконцентрировав сюжет на описании психологии женщины, впавшей в

«любовное безумство», Кобаяси удалось, в первую очередь, развить тему взаимоотношений между Офелией и Гамлетом, которая не была предметом рассуждений для Шекспира, а также удалось несколько «японизировать» «Гамлета», сделав центральным мотивом повествования самоубийство, причиной которому служит любовь – классический для традиционной японской литературы сюжет [Kishi, Bradshaw, с. 114–115].

Таким образом, западноевропейская классика, в частности — «Гамлет» Шекспира, стала мощным творческим стимулом для многих японских писателей и, как следствие, сыграла немаловажную роль в развитии современной японской литературы. Дадзай Осаму, подобно Сига и Кобаяси, сумел найти в классической трагедии образы и переживания, близкие его собственному мировосприятию.

«Новый Гамлет»: жанровые особенности

По мнению многих литературных критиков, период с 1938 по 1945 г. был самым плодотворным и «стабильным» в жизни и творчестве Дадзай Осаму. В «Восьми видах Токио» (東京八景, То:кё: хаккэй, 1941) Дадзай вспоминает: «Ранней весной на тридцать первом году жизни мне впервые серьёзно захотелось стать писателем. Запоздалое желание, если подумать. <...> На этот раз я писал уже не предсмертное послание. Я писал, чтобы жить. Один старший товарищ-литератор меня подбадривал. Другие меня единодушно ненавидели и потешались надо мной, и только этот писатель всегда тайно помогал мне сохранить себя как человека» [Дадзай Осаму: Избранные произведения, пер. А. Веринной, 2004, с. 476]. Под «товарищем-литератором» писатель имеет в виду Ибусэ Масудзи (井伏鱒二, 1898–1993), который в 1939 г. также познакомил его с будущей женой по имени Митико. После переезда в Митака Дадзай активно занимается литературной деятельностью, много путешествует. В сборнике «Сто видов Фудзи» (富嶽百景, Фугаку хяккэй, 1939) он впервые отходит от образа потерянного человека, погрязшего в пучине саморазрушения: вместо привычного литературного портрета меланхоличного декадента читатели видят образ счастливого семьянина, восхищающегося трогательной красотой видов Фудзи. Подобное ощущение духовного подъёма отчётливо прослеживается во многих сочинениях данного периода [Keene, 1984, с. 1047].

Правительственная цензура особенно ужесточилась во время Второй мировой войны, что заставило многих писателей в буквальном смысле «замолчать» — наказание за выражение любых антигосударственных и антивоенных настроений даже в завуалированной форме было неизбежным. Однако, пока все «молчали», Дадзай Осаму продолжал «говорить» своими произведениями, несмотря ни на какие запреты [Kawachi, с. 127].

Данный период также отмечен расширением сюжетной вариативности работ писателя. В какой-то момент стала очевидна нехватка «материала» для новых произведений. Тогда-то Осаму, пребывавший в поисках вдохновения, и решил обратиться к сюжетам западноевропейской классики. В 1940 г. он публикует рассказы «Припадаю к Вашим стопам» (駆け込み訴え, Какэкоми уттаэ), «Беги, Мелос!» (走れメロス, Хасирэ Мэросу) и «Женская дуэль» (女の決闘, Онна но кэтто). За основу каждого из них взят сюжет, заимствованный из западной литературы: «Припадаю к Вашим стопам» повествует о предательстве Иисуса Иудой, «Беги, Мелос!» рассказывает о юном греке, который пожертвовал собой во имя дружбы, а «Женская дуэль» является адаптацией одноимённой истории немецкого писателя Герберта Ойленберга. Годом позже, в июле 1941 г., издательством Бунгэй Сюдзю была опубликована первая пьеса Дадзай под названием «Новый Гамлет» (新ハムレット, Син Хамурэтто), сюжет которой основан на знаменитой трагедии Шекспира [Син Хамурэтто, 1974, с. 290].

Главные действующие лица пьесы — Клавдий, Гамлет, Полоний, Лаэрт, Горацио, Гертруда и Офелия (имена даны в том же порядке, в котором приведены в оригинальном тексте Дадзай). Пьеса состоит из девяти сцен: повествование занимает три дня сюжетного времени.

Данное произведение достаточно сложно однозначно интерпретировать как «пьесу» или «роман». В «Предисловии» Дадзай приводит следующую жанровую характеристику: «И напоследок: моя работа по форме своей в какой-то степени походит на пьесу, но и здесь я хочу вас предупредить: за перо я взялся вовсе не с целью создать пьесу. Прежде всего, я беллетрист, практически ничего не смыслящий в технике их написания. Читайте моё творение, ну, допустим, романом в стиле *lesedrama*» [Син Хамурэтто, с. 141]. *Lesedrama* (англ. *closet drama*) или «пьеса для чтения» — литературное произведение, не предназначенное для исполнения на сцене. Создатель подобной «пьесы» имеет гораздо большую свободу действий, чем драма-

тург: к примеру, он может не задумываться о длине, сложности и глубокости содержания реплик своих героев. Иными словами, писателю, выступающему в роли создателя «пьесы для чтения», не нужно беспокоиться о том, как написанные им реплики будут звучать в устах актёров, а также о психологическом эффекте, который они будут оказывать на зрителя (не читателя) [Beers, 1907, с. 627]. Композиционная форма «Нового Гамлета» действительно соответствует данному понятию: физическая активность действующих лиц минимальна, практически каждая реплика представляет собой отдельный монолог.

Любопытно то, что Дадзай написал Ибусэ Масудзи о «Новом Гамлете» спустя месяц после публикации: «Я хотел выразить на бумаге всё, что меня так мучило. Выразить всё без остатка, тщательно систематизировав. В этом смысле, наверное, получился “роман о себе”. По форме он напоминает пьесу, но таковой не является. Я хотел написать “роман в новой форме”» [Камэи, Дадзай Осаму: Аи то куно: но тэгами, 2009, с. 195]. В предисловии к пьесе Осаму восхищается мастерством Шекспира, отмечая, что «в “Гамлете” “чувствуется тяжёлая рука гения”, а также “огненный энтузиазм драматурга”» [Син Хамурэтто, с. 141]. Таким образом, Дадзай не столько пытался отойти от привычного ему жанра эго-беллетристики, сколько хотел создать совершенно уникальное произведение, представляющее собой метаморфозу его собственного мироощущения, нашедшую своё воплощение в канонических литературных формах западноевропейской классики.

Прежде всего, в технике повествования «Нового Гамлета» прослеживается такая неотъемлемая особенность творчества Дадзай, как «*монологичность диалога*» [Дадзай Осаму: Избранные произведения (Предисловие), с. 16]. Пьеса не имеет «единого» рассказчика — в его роли выступает каждый персонаж, что, безусловно, придаёт повествованию «объёмность», позволяя читателю воспринимать происходящее с разных точек зрения. Однако в то же время каждая реплика отдельного персонажа несёт в себе отзвук «подлинного признания» Дадзай, которое он, предварительно замаскировав, вложил в суть повествования. То есть, «рассказчиком» является множество персонажей, но при этом часто создаётся впечатление, будто за них говорит рассказчик истинный, рассказчик в лице самого писателя. Исключительная длина реплик также оказывает на читателя сильное психологическое воздействие, позволяя выступить в роли «слушателя» [Сано, 2006, с. 180].

«Новый Гамлет» как адаптация классической трагедии У. Шекспира

В «Предисловии» к пьесе Дадзай довольно чётко объяснил, каким образом воспользовался оригиналом Шекспира: «... Только вот хочу предупредить читателей: моё творение не является пояснением к “Гамлету” Шекспира, и уж никак не является его новой интерпретацией. Не более чем плод писательского сумасбродства. Я лишь рассказал о несчастной семье, заимствовав у Шекспира только имена героев и окружающую их обстановку» [Син Хамурэтто, с. 140]. Однако далее писатель будто противоречит самому себе, обращаясь к читателям со следующим советом: «Думаю, однократного прочтения будет недостаточно — в этом случае легко упустить из виду важные психологические нюансы. Но ведь обязательно найдётся тот, кто скажет: “Перечитывать ещё раз, а то и третий — увольте! Нет у меня на это времени”. Этим дело и кончится. Читатели же, имеющие в запасе свободную минутку — прошу вас при случае перечитать моё творение. А тем, у кого времени всё-таки не найдётся, рекомендую, пользуясь такой возможностью, перечитать шекспировского “Гамлета” и сравнить его с моим “Новым Гамлетом”. Возможно, вы откроете для себя нечто интересное» [Син Хамурэтто, с. 140]. Таким образом, Дадзай, позиционирующий свою пьесу как «независимое от оригинала писательское сумасбродство», в то же самое время настаивает на важности сравнения его «адаптации» с оригиналом Шекспира. Помимо имён персонажей и основных повествовательных локаций, Дадзай также заимствует у Шекспира некоторые сюжетные детали и приёмы, позволяющие сделать историю более интригующей: привычные, на первый взгляд, события приобретают неожиданный поворот, что держит читателя в постоянном напряжении [Kishi, Bradshaw, с. 117].

Пьеса Осаму *неподвижна, статична* в пространственном отношении. В предисловии к пьесе он отмечает, что сосредоточил всё внимание повествования на трудностях, которые за три дня пришлось пережить одной — или «строго говоря, двум семьям» [Син Хамурэтто, с. 140]. То же самое можно сказать и о сюжете трагедии Шекспира, который выстроен вокруг перипетий в двух семьях — семье Гамлетов и семье Полония. Однако если в «Гамлете» местом действия, по крайней мере, одной из сцен является равнина, отдалённая от замка (сцена четвёртая, явление четвёртое — равнина в

Дании), действие «Нового Гамлета» не выходит за пределы Эльсинора, что делает пьесу куда более «домашней». Можно сказать, что пьеса Дадзая почти что соответствует *принципу трёх единств*: в ней чётко прослеживается *единство времени, действия и пространства*. В данном смысле «Новый Гамлет» имеет некоторое сходство с классической французской трагедией [Kishi, Bradshaw, с. 116], для которой были характерны глубокий психологизм, высокая скорость принятия решений персонажами, замкнутость задействованного в сюжете пространства [Корнель, Расин, 1970, с. 5]. Статичности происходящим событиям придаёт и непрерывный психологический анализ героями как собственных, так и чужих поступков и взглядов, а также различные философские рассуждения, которыми изобилует подавляющее большинство реплик каждого персонажа. Тем не менее, необходимо помнить о том, что *медлительность* действия «Гамлета» Шекспира, по мнению многих литературных критиков, носит амбивалентный характер: с одной стороны, она проявляется в нерешительности Гамлета, который слишком «затягивает» с актом мести, но в то же самое время подобная «отсрочка» придаёт повествованию куда больший динамизм посредством быстрой смены временных и пространственных локаций, а также множества второстепенных событий, не имеющих прямого отношения к основной миссии главного героя или же, напротив, являющихся непосредственными препятствиями на пути осуществления им поставленной цели. Иными словами, если бы Гамлет отомстил Клавдию тотчас же, как получил от призрака отца приказ к отмщению, постановка пьесы вряд ли имела бы не только успех, но и какой-либо смысл вообще [Выготский, 2001, с. 314–319]. В данном контексте медлительность и практически полное отсутствие какой-либо динамики в сюжете «Нового Гамлета» есть ни что иное, как осознанный приём, к которому прибег Дадзай для куда более «точечной» централизации сюжета вокруг проблем философского и психологического характера, то есть — на явлениях, которые по природе своей статичны, но обретают лишь *абстрактное* движение. Таким образом, можно сделать следующий вывод: если Шекспир предположительно намеренно «замедлил» повествование «Гамлета» для включения в него большего количества диалогов, физических движений героев и окружающего их пространства (временной эквивалент при этом также амбивалентен: с одной стороны, описываемые события занимают достаточно большой временной промежуток, однако в то же время

события столь стремительны, что у читателя создаётся ощущение непрерывности и кратковременности происходящего [Аникст, 1986, с. 41–42]), то Дадзай, в свою очередь, прибег к похожему приёму, однако куда более движений физических его интересовала «*статика рефлексии*», которая, тем не менее, оказывается чрезвычайно подвижной материей в руках эго-беллетриста. Подобный противоречивый приём позволяет Осаму акцентировать внимание читателя на тончайших движениях души героев пьесы. Рассуждая об особенностях трагедии Шекспира, В.М. Волькенштейн отмечал, что действие драматургического героя говорит лучше, чем слова, вложенные драматургом в его уста [Аникст, с. 318]. К художественной технике Дадзай можно отнести прямо противоположную формулировку — «слова, вложенные драматургом в уста драматургического героя, говорят лучше, чем его действия».

В финале повествования «Нового Гамлета» упоминается самоубийство Гертруды, о котором читатель узнаёт в финальной девятой сцене из реплики Горацио. Любопытно то, каким образом Дадзай обыграл данную сцену. Как уже упоминалось ранее, в «Гамлете» Офелия тонет в реке, окончательно впав в безумство после смерти Полония — степень сознательности её поступка до сих пор является спорным вопросом как для читателей, так и для исследователей. Однако в «Новом Гамлете» *осознанный* характер самоубийства Гертруды очевиден: после откровенного разговора с Офелией она понимает, что более не может противостоять их с Гамлетом будущему браку. Разыгранная Полонием пьеса произвела должный эффект не на Клавдия, как предполагалось планом Полония, но на Гертруду: ощущение стыда за фактическое предательство покойного мужа стало для неё невыносимым. Лишившись последнего проблеска надежды на будущее благополучие королевского рода, она бросается в реку. В оригинале об убийстве Офелии сообщает Гертруда; в «Новом Гамлете» — Горацио докладывает о самоубийстве Гертруды. Таким образом, Дадзай выбрал для Гертруды тот же способ самоубийства, что и Шекспир для Офелии, однако выбрал Горацио в качестве «докладчика» о случившемся [Kishi, Bradshaw, с. 119].

Также необходимо обратить внимание на вопрос взаимоотношений Гамлета и Офелии, который является одним из ключевых в «Новом Гамлете». В оригинальной трагедии Шекспира их любовные отношения описываются, с одной стороны, достаточно поверх-

ностно и в основном носят скорее платонический характер. С другой стороны, любовная драма «отказа от любви» является самостоятельной трагедией, инкорпорированной в сюжетный контекст «Гамлета»: читатель не может не сочувствовать героям, которые были вынуждены отказаться от своих чувств под давлением внешних обстоятельств. Особой жалости, безусловно, заслуживает Офелия, которая была не в силах пережить безумие любимого, смерть родного отца, а также принять тот факт, что его убийцей стал её возлюбленный [Аникст, с. 154–155]. Осаму развил заимствованный у драматурга любовный сюжет следующим образом: Офелия ждёт ребёнка от Гамлета, что, безусловно, указывает на плотский характер их любви. Как и в трагедии Шекспира, в «Новом Гамлете» отсутствуют любовные сцены: о любовной связи между Гамлетом и Офелией читатель узнаёт лишь со слов третьих лиц. Ключевой для понимания природы любовных взаимоотношений героев является шестая сцена, в одном из монологов которой Офелия делится с Гертрудой своими переживаниями, а также пытается объяснить, почему же она любит Гамлета. Поначалу девушка признаётся королеве в безграничной любви и уважении и утверждает, что близость с Гамлетом, как она думала, позволит ей «приблизиться» к даме, которую она почитает всем сердцем: «У меня нет никаких дурных намерений. Ваши слова ранят меня. Я даже позабыла о высоком положении принца Гамлета. Каким-то невиданным образом я ощутила запах вашей материнской груди, который источает тело принца, и сердце моё преисполнилось любовью к вам. А затем я оказалась в таком неловком положении... Я не замышляла ничего постыдного. В этом я могу поклясться перед богом. Даже во сне я не задумывалась о том, чтобы добиться успеха в жизни за счёт брака с наследным принцем. Для меня большое счастье лишь ощутить хотя и отдалённую, но всё же какую-то связь с вами» [Син Хамурэтто, с. 226]. Данная реплика позволяет сделать два предположения: либо Офелия, которая рано лишилась матери и испытывала недостаток материнской заботы, говорит правду, либо же её настоящей целью действительно является становление принцессой датского королевства путём брака с наследным принцем. Далее Офелия описывает невзрачную наружность Гамлета, эпизоды резких перепадов его настроения, от которых она постоянно страдает. Однако в заключительной части монолога Офелия произносит несколько фраз, которыми даёт своим чувствам к Гамлету общую

характеристику: «Но я люблю его. В мире нет никого, кто был бы похож на него. Мне кажется, есть в нём что-то, что ставит его выше других. Пусть ему и присуща масса нелепых недостатков, от него исходит запах сына божьего. У меня есть гордость. Я не переоцениваю его как мужчину и не витаю на седьмом небе от счастья. Даже если он и наследный принц высокого происхождения, боготворить его я не собираюсь. Принц Гамлет — самый эмоциональный человек в этом мире. Излишняя чувствительность не позволяет ему совладать с собой, со своими мыслями и словами» [Син Хамурэтто, с. 228]. Данная реплика чрезвычайно показательна во многих отношениях: во-первых, читатель понимает, что природа чувств, которые Офелия питает к Гамлету, не «вышвенна», но и не «вульгарна». В любви Офелии нашла воплощение *любовь к слабости*, а также *красота слабости* — подобный мотив является одним из ключевых в творчестве Дадзай. Для писателя подобное чувство не было проявлением жалости — напротив, любовь к кому-то, кто слаб духом, являлась для него любовью *абсолютной*.

Вышеперечисленные особенности касаются преимущественно контекстуальных сходств и различий западного и японского сюжетов. Однако Дадзай также прибег к прямому цитированию оригинала — далее необходимо обратить внимание на то, каким образом писатель заимствует две знаменитые фразы Гамлета Шекспира, вписывая их в контекст собственной истории. В оригинальной пьесе фраза «a little more than kin, a little less than kind» произносится Гамлетом «в сторону»: это пренебрежительная реакция на обращение Клавдия, который назвал его «милым племянником и сыном» [Шекспир, пер. М. Лозинского, с. 28]. В «Новом Гамлете» Клавдий не просто обращается к Гамлету подобным образом, но пытается объяснить племяннику, насколько важным для королевства стало их кровное родство в сложившихся обстоятельствах, а также предпринимает попытку выяснить, какие чувства Гамлет питает к нему на самом деле:

Король: ... Гамлет! Подними голову. Ответь честно, отнесись к этому серьезно. Я хочу задать тебе один вопрос. Я противен тебе? Сейчас я — твой отец. Ты презираешь такого отца, как я? Ненавидишь? Ответь мне напрямик. Скажи хоть одно слово. Позволь мне знать.

Гамлет: A little more than kin, a little less than kind.

[Син Хамурэтто, с. 148]

Далее Клавдий отвечает: «Что ты сказал? Я не расслышал. Сейчас не до твоих шуток. Я задал серьёзный вопрос. Оставь эту нелепую игру высокопарных слов. Жизнь — не театральная постановка» [Син Хамурэтто, с. 148]. Безусловно, общий смысл фразы вписывается в контекст обоих сюжетов: оба Гамлета выражают своё пренебрежение по отношению к Клавдию. В русскоязычных версиях существует множество её интерпретаций, однако наиболее близкими к смысловой окраске оригинала представляются переводы Кроненберга и Соколовского: «поближе сына, но подальше друга» [Шекспир, пер. А. Кроненберга, 1844, с. 19] и «род точно твой, да не твоя порода!» [Шекспир, пер. А. Соколовского, 1883, с. 11]. Замечание Клавдия о том, что «жизнь — не театральная постановка», критикующее манеру изречения Гамлета, несёт в себе двоякий смысл. С одной стороны, оно лишний раз подчёркивает такую неотъемлемую особенность характера Гамлета, как склонность к излишнему драматизму, которая прослеживается на протяжении всего повествования. Однако в то же время оно представляет собой завуалированную «внешнюю» отсылку к трагедии Шекспира как к произведению литературной классики. Во второй сцене Лаэрт говорит о том, как Гамлет искусен в поэзии и драматургии [Син Хамурэтто, с. 159]; в седьмой сцене Гамлет сетует на то, что овладел тремя иностранными языками только лишь ради «чтения похабных стихов в оригинале» [Син Хамурэтто, с. 233]. Таким образом, можно предположить, что герой Дадзай, с одной стороны, хотел придать своему изречению оттенок драматизма, но с другой — процитировал строки одной из знакомых ему пьес, под которой, безусловно, подразумевается «Гамлет» Шекспира.

Подобным способом Дадзай удалось обыграть и знаменитейшую фразу, начинающую монолог Гамлета в первой сцене третьего акта оригинальной трагедии:

*Быть или не быть, — таков вопрос;
Что благородней духом, — покоряться
Пращам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством?*

[Шекспир, пер. М. Лозинского, 177]

Гамлета «нового», как и героя Шекспира, беспокоят те же философские вопросы (сцена пятая): «Покориться ли, сбежать ли, или вести открытую войну, пойти на ложный компромисс, обман или примиренье, *to be or not to be* — не знаю я, что правильней. Незнание это мучает меня» [Син Хамурэтто, с. 213]. В данном случае Дадзай таким же образом цитирует английский оригинал. Цитата, безусловно, добавляет речи Гамлета драматизма, как и в случае с язвительным ответом Клавдию, но в то же время наводит читателя на мысль о том, что герой снова заимствует «громкую» фразу из культовой трагедии.

«Новый» Гамлет как универсальный герой для творчества Дадзай Осаму

Комментируя «Нового Гамлета», Окуно Такэо отмечает следующее: через своих героев — Гамлета, Офелию, Полония, Лаэрта, Клавдия и Гертруду — Дадзай довольно откровенно, даже в какой-то степени слишком откровенно описывает жизненный опыт, который лично пережил в студенческие годы [Син Хамурэтто, с. 291]. Безусловно, мнение критика довольно точно характеризует *литературную манеру*, в которой выдержана пьеса — Осаму остаётся верен философским мотивам, которые являются ключевыми для его творчества.

В предисловии к пьесе Дадзай пишет, что перед тем, как приступить к её написанию, он прочёл «Гамлета» в переводе Цубоути¹, а также изучил работу Урагути Бундзи (浦口文治, 1872–1944) под названием «Новые пояснения к «Гамлету»» (新評註ハムレット, Син хё:тю: Хамурэтто), в котором также приводится английский оригинал трагедии под названием «"Гамлет" Шекспира: глазами зрителя елизаветинской эпохи» — Осаму «упорно штудировал его, не выпуская словаря из рук» [Син Хамурэтто, с. 140]. Критический труд Урагути был издан в 1932 г. издательством Сансэйдо:. С 1913 по 1915 г. Урагути занимался исследованием драматургии Шекспира под руководством профессора Джорджа Лимана Киттреджа (1860–1941) в Гарвардском университете. В своём труде Урагути описывает Гамлета как человека умного и энергичного. Будучи учеником Киттреджа, он утверждает, что Гёте, Шлегель, а также Л.Н. Толстой исказили истинный образ литературного героя Шекспира [Сано,

¹ Должно быть, имеется в виду обновлённое издание 1933 г.

с. 173]. Гёте считал Гамлета нерешительным и безвольным по своей природе индивидуумом, который не способен выполнить возложенную на него моральную миссию [Луков, Захаров, Гайдин, 2010, с. 18–19]; Шлегель полагал, что Гамлет тратит всю духовную энергию на непрерывный мыслительный процесс — в результате у героя не остаётся никаких «внутренних» ресурсов для совершения действий реальных [Луков, Захаров, Гайдин, с. 17]. Л.Н. Толстой придерживался самой критической позиции, сетуя на тотальное отсутствие какого-либо характера у культового литературного героя: «И вот глубокомысленные критики объявляют, что в этой драме в лице Гамлета выражен необыкновенно сильный и совершенно новый глубокий характер, состоящий именно в том, что у лица этого нет характера и что в этом-то отсутствии характера и состоит гениальность создания глубокомысленного характера <...> Но никто не решается сказать того, что царь голый, что ясно как день, что Шекспир не сумел, да и не хотел придать никакого характера Гамлету и не понимал даже, что это нужно» [Выготский, с. 326]. По мнению Урагути, настоящий Гамлет является образцом решительности и благородства — Дадзай взял этот образец за основу литературного образа собственного Гамлета, который в пьесе предстаёт в образе человека исключительно вдумчивого и впечатлительного [Сано, с. 173]. Подобное утверждение представляется несколько «поверхностным»: проблема «гамлетовского» характера, по мнению многих критиков, не имеет однозначного решения.

С.Т. Кольридж, подобно Гёте, указывал на отсутствие у Гамлета воли как таковой. В нём же критик видел главную причину медлительности Гамлета: посредством изображения колебаний человека безвольного, Шекспир акцентировал внимание сюжета на первостепенной важности решительного действия. У. Хаззитт придерживался похожей точки зрения, отмечая противоречивость безволия Гамлета: когда герой не имеет времени на долгие раздумья, он действует решительно (к примеру, по пути в Англию принц ловко подменяет письмо, содержащее королевский приказ умертвить его), однако в моменты, когда решительные действия с его стороны более чем необходимы, он, напротив, бездействует, терзаясь нравственными муками (бездействие в данном случае приравнивается к длительному процессу) [Луков, Захаров, Гайдин, с. 19–21]. В.Г. Белинский видел сущность трагизма Гамлета в «слабости воли при сознании долга» [Луков, Захаров, Гайдин, с. 46]. Принц ясно осознаёт необходимость

действия и корит себя за неспособность принять однозначное решение:

Не для того богоподобный разум,
Чтоб праздно плесневел он. То ли это
Забвенье скотское, иль жалкий навык
Раздумывать чрезмерно об исходе, —
Мысль, где на долю мудрости всегда
Три доли трусости, — я сам не знаю,
Зачем я лишь твержу: «Так надо сделать»,
Раз есть причина, воля, мощь и средства,
Чтоб это сделать.

[Шекспир, пер. М. Лозинского, с. 287]

Окружающая героя действительность не соответствовала его жизненным идеалам [Луков, Захаров, Гайдин, с. 47]. Отечественный шекспировед М.В. Урнов, рассуждая об особенностях интерпретации персонажа Гамлета на сцене театра, выделял присущую ему «инерцию иных возвышенных и восторженных представлений о человеке» [Урнов М.В., Урнов Д.М., 1964, с. 149]. Сильнейшее стремление понять суть происходящих событий, отыскать источник всепоглощающего зла отнимает у героя все духовные силы, препятствуя таким образом совершению действий реальных. Гамлет разочаровывается в гуманистических идеалах, которыми жил до недавнего времени: он пытается обличить современность в аморальности её явных и скрытых пороков. «Век оказался, в его представлении, вывихнут настолько, что он, Гамлет, ощущая жуткую ломоту в суставах, не может руки поднять, чтобы прикончить очевидного подлеца» [Урнов М.В., Урнов Д.М., с. 144]. Таким образом, Гамлета можно считать не идеалистическим героем своего времени, но человеком *современным* своей эпохе — иными словами, «героем своего времени» [Урнов М.В., Урнов Д.М., с. 142].

«Новый» Гамлет Дадзай, на первый взгляд, очень напоминает оригинального принца: герой пребывает в постоянном смятении духа, он не способен полностью довериться даже собственной семье. Непрерывная рефлексия, направленная на попытки хотя бы частичного приближения к пониманию сущности высокоморальных материй, приносит Гамлету лишь одни страдания. Однако если «шекспировский» Гамлет подходит к осознанию собственных недостатков с позиции благоразумия, изображая перед окружающими «мнимое

сумасшествие», самоанализ Гамлета Дадзай часто доходит до абсурдной крайности, которая подобна сумасшествию истинному. Ярчайшим тому примером служит монолог Офелии (сцена шестая), в котором девушка жалуется Гертруде на чрезмерную импульсивность и молниеносную перемену настроений возлюбленного.

Офелия: Пожалуй, в чём-то он женоподобен. Вечно переживает о том, что люди говорят у него за спиной — кажется, он всем недоволен. Как-то раз ночью он сказал мне: *“Только тебе одной я могу довериться, другие лишь обманывают и используют меня. Я очень жалок, поэтому прошу тебя, не бросай меня”*. Каким беззащитным он показался мне в тот момент! После этого он закрыл ладонями лицо так, будто плачет. Зачем же он разыгрывает эту раболепную клоунаду? Стоит мне не начать его утешать сию же минуту, его мягкий тон резко меняется: *“Ах, я так несчастен, никто не способен понять моих страданий! Я самый несчастный человек на всём белом свете, самый одинокий!”*. Затем он начинает рвать на себе волосы и жалко стонать. Казалось, он не сможет успокоиться, если какое-то время не будет разыгрывать героя трагедии. Бывает и такое, что он вдруг вскакивает со стула, швыряет в стену свою кофейную чашку — она разлетается вдребезги. Но стоит мне только подумать, что он остыл, он уже воодушевлённо распаляется такими речами: *“Нет в этом мире мужчины, у которого был бы ум острее, чем у меня! Я — молния! Мне всё ведомо! Даже самому дьяволу меня не провести! Стоит лишь захотеть — мне всё под силу! Каким бы страшным ни был риск, у меня обязательно получится! Я — гений!”*. Стоит мне улыбнуться и кивнуть ему в знак согласия, его настроение вдруг снова меняется: *“Нет! Ты держишь меня за дурака! Уверен, ты считаешь меня последним хвастуном. Ты не веришь в меня, всё напрасно! Такой, как ты, не понять!..”*. Как бы я не убеждала его в том, что всегда буду рядом, его самобичеванию нет конца. *“А я ведь и правда хвастун. Ворона в павлиньих перьях. Мошенник. Все видят меня насквозь и потешаются надо мной. Только ты одна ничего не знаешь. Какая же ты дура. Тебя обманывают. Я так искусно обвожу тебя вокруг пальца. Да и в глупости я не лучше тебя. Я никому не нужен. А я так хвастаюсь тем, что заполучил такую идиотку, как ты. Какая жалость”*. Он продолжает высмеивать себя до тех пор, пока из глаз моих не хлынут слёзы.

[Син Хамурэтто, с. 227–228]

Если размышления в духе «шекспировского гамлетизма» куда более масштабны и касаются общечеловеческих моральных истин, рефлексия Гамлета Дадзай направлена преимущественно на *моральное несовершенство собственного «я», отчуждённого от общества.*

Литературный образ «нового» Гамлета олицетворяет собой как внешний облик, так и некоторые черты характера² «самого писателя в юные годы» [Сано, с. 172]. В шестой сцене Офелия также описывает невзрачную наружность Гамлета: «...меня ослепила любовь к принцу Гамлету, но при этом я вовсе не считаю его самым красивейшим и замечательнейшим мужчиной на свете. Невежливо так говорить с моей стороны, но у него слишком длинный нос. Глаза маленькие, брови кустистые. Зубы в ужасном состоянии — его никак не назовёшь красавцем. Ноги у него кривоваты, да и к тому же он так сутулится, что его порой хочется пожалеть» [Син Хамурэтто, с. 226]. И далее: «Бывает даже, что он целый час стоит перед зеркалом и пристально рассматривает своё лицо, искривляя его так и эдак. А уж когда он, уставившись в зеркало, вертит нос в разные стороны так, словно он ему не даёт покоя — тут я уже не могу сдержаться от смеха» [Син Хамурэтто, с. 228]. Стоит отметить, что к такому приёму самоиронии, как «кариатура на самого себя», писатель уже прибегал в одном из своих ранних рассказов «Дас Гемаинэ» (*ダス・ゲマイネ*, 1935), где от лица рассказчика довольно подробно описал отталкивающую внешность некоего писателя по имени Дадзай Осаму (одна из характеристик данной карикатуры уже упоминалась ранее): «Знаешь, этот Дадзай на удивление противный тип. Да! В самом деле. Он не вызывает ничего, кроме отвращения. Впрочем, может, у меня просто физическая несовместимость с такими людьми. У него бритая голова. Причем бритая не просто так, а со значением <...>. У него бледное жирное лицо, а нос... знаешь, о таком носе я читал в романе Ренье. Нос, который можно было бы назвать приплюснутым, если бы не глубокие морщины у крыльев. В высшей степени опасный нос <...>. Брови короткие и такие густые, что закрывают маленькие пугливые глазки. Лоб до крайности узок, поперёк — две глубокие морщины. В общем, чёрт знает что. Шея толстая, затылок тяжёлый, под подбородком красные следы от прыщей — целых три <...> Он ужасно сутул, почти горбатый»

² Разумеется, данное утверждение применимо не к самому Дадзай, но литературным героям, характерным для раннего этапа творчества писателя.

[Дадзай Осаму: Избранные произведения, пер. Т.Л. Соколовой-Делюсиной, с. 228]. Посредством подобных «абсурдных» карикатур на самого себя Дадзай создаёт «маски» для своих метафорических «я», которые вписываются в фабулу того или иного произведения.

Возраст Гамлета чётко обозначается Дадзай: двадцать три года. Лаэрт — ровесник Гамлета, Горацио — на год младше. Вопрос о том, сколько лет «шекспировскому» Гамлету до сих пор является предметом споров для исследователей: в первом действии первого акта Горацио называет Гамлета «молодым» [Шекспир, пер. М. Лозинского, с. 23], однако в первом действии пятого акта диалог Гамлета и первого могильщика указывает на то, что в действительности герою около тридцати лет [Шекспир, пер. М. Лозинского, с. 315].

Гамлет Дадзай — *нигилист*, «шутовской Дон Жуан». По словам Лаэрта, он прекрасно владеет стрельбой из лука, фехтованием и верховой ездой. Он силён в поэзии и драматургии. Однако, несмотря на все эти достоинства, он производит крайне неприятное впечатление: Лаэрт называет его «*гением лицемерия*»: данный «*талант*» проявляется в излишней склонности к паясничеству [Син Хамурэтто, с. 159]. В монологе, открывающем повествование седьмой сцены, Гамлет рассуждает о своих взаимоотношениях с Офелией следующим образом: «Смех в том, что я лишь планировал одурачить простую деревенскую девчущку, исследовать самые сокровенные закоулки женского сердца, а затем немедленно начать своё любовное путешествие в роли Дон Жуана. Но в итоге потрачу на “исследование” лишь одной этой деревенщины семьдесят лет своей жизни. Я — *герой комедии, лицо которого непроницаемо. Может, как это ни удивительно, у меня есть талант к роли шута. В последнее время всё, что происходит вокруг меня — сплошной смех*» [Син Хамурэтто, с. 233]. Окружающие Гамлета люди постоянно уличают его в чрезмерной драматизации всего происходящего, которая проявляется в *вычурности* его поведения. Иными словами, единственным существоющим для Гамлета способом коммуникации с внешним миром является *шутовство, клоунада* — подобная поведенческая модель присуща большинству героев, созданных Дадзай. Логично заключить, что образ истинного «*гения шутовства*» был окончательно сформирован Осаму в финальной повести «Исповедь неполноценного человека» и воплотился в конечном результате метаморфозы множественных писательских «я» — О:ба Ё:дзо:, как это уже отмечалось ранее. «Клоунада давалась мне уже не столь тяжело, как раньше, —

возможно, потому, что я кое-чего добился в этом искусстве. Хотя нет, дело, пожалуй, не в этом: *будь ты и семи пядей во лбу, даже сыном божьим Иисусом* — огромное значение имеет где, перед кем ты играешь: одно дело — в родном доме, и совсем другое — в чужом краю. Самое трудное для актёра — выступать перед родными; когда всё семейство вместе — тут и великому актёру не до игры будет. А я имел мужество играть. И притом достаточно успешно. А перед чужими сумеет сыграть любой меланхолик» [Дадзай Осаму, пер. В. Скальника]. Необходимо обратить особое внимание на выделенный курсивом фрагмент цитаты, а также продублировать ранее упомянутые слова Офелии о Гамлете: «*От него исходит запах сына божьего*» [Син Хамурэтто, с. 228]. Несмотря на то, что мотивы христианства, являющиеся неотъемлемой составляющей литературного творчества Дадзай, не нашли яркого выражения в сюжетном контексте «Нового Гамлета», в образе главного героя пьесы, который поглощён отчаянием и «тщетностью бытия», прослеживается ощущение им собственной «*богоизбранности*».

В качестве эпиграфа к рассказу «Листья» (葉, Ха, 1935), открывающего первый сборник произведений Дадзай под названием «На закате дней» (晩年, Баннэн, 1935), Дадзай использовал цитату одного из стихотворений поэтического сборника Поля Верлена (1844–1896) «Мудрость» (Sagesse, или «Смиренномудрие»):

撰ばれてあることの
恍惚と不安と
二つわれにあり
ヴェルレーヌ
[Дадзай Осаму,
Баннэн, 2015, с. 7]

Эрабарэтэ ару кото но
Ко:коцу то фуан то
Футацу варэ ни ари
Верлен

И стал избранником! Какой
восторг и страх!
Как тяжело и легко!
(пер. А. Ревича)
[Верлен, 2014, с. 174]

Критики по-разному трактуют смысл данного цитирования. Конечно же, подобным образом Дадзай мог подчёркивать собственную *избранность* в смысле творческом, или же иметь в виду *избранность* несколько другого формата — «честь быть отстранённым от бытия человеком», которая постепенно трансформировалась в уникальное явление под названием «*нингэн сиккаку*» (досл. «отстранённость от бытия человеком»). Однако по мнению Фукунага Сю:скэ, Осаму разделял ту природу христианской веры, которая выражена в стихах Верлена — таким образом, в цитате сохранен контекст оригинала, подразумевающий «восторг и страх, вызванный *избран-*

ностью богом» [Фукунага, 1992, с. 6]. Иными словами, первопричиной всех ментальных и духовных страданий героев Дадзай является возложенная на них «миссия свыше».

Можно предположить, что подобная «миссия» должна иметь ту или иную формулировку, которая должна каким-либо образом «транслироваться» «избранному». В финальной сцене «Нового Гамлета» принц демонстрирует Офелии прекрасное знание священных писаний, цитируя заповеди Апостола Павла, касающиеся брака и взаимоотношений супругов [Син Хамурэтто, с. 274]. Однако перед этим возлюбленные спорят о способах выражения такого возвышенного чувства, как «любовь»: Офелия полагает, что любовь истинную облечь в слова невозможно, молчание же — лучшее из её проявлений. Гамлет, напротив, утверждает, что о настоящей любви молчать невозможно — она непременно должна быть выражена в словесной форме. Молчание, по его мнению, является доказательством неискренности любовных чувств. В качестве веского аргумента принц говорит следующее: «Ты рассуждаешь как ребёнок. То, во что ты веришь — еретический идол. У бога есть слова. Сама посуди, что в самом начале возвестило нас о существовании бога? Разве не слова? Разве не Евангелие?» [Син Хамурэтто, с. 275]. То есть, предполагаемая «коммуникация с богом», по мнению Гамлета, осуществляется посредством слов.

В данном контексте необходимо обратить внимание на концепцию, предложенную Камэи Кацуитиро. Цитирование «Библии» можно обнаружить во многих произведениях Дадзай, однако наиболее показательной, по мнению критика, является следующая цитата из «Евангелия от Матфея», использованная Осаму в позднем эссе «Как слышали мои уши» (如是我聞, Нёдзэгамон, 1948): «Возлюби ближнего своего как самого себя» (Мф. 22:39). Её японский вариант, процитированный писателем: 「おのれを愛するごとく汝の隣人を愛せよ」 («Онорэ о ай суру готoku нандзи но риндзин о ай сёё») [Камэи, Хито то бунгаку, 1975, с. 477]. Камэи предлагает следующую трактовку смысла данной цитаты: «[возлюбить] самого себя» («онорэ о ай суру») — значит «быть искренним» (критик использует понятие 告白 кокухаку — признание), а «возлюбить ближнего своего» («нандзи но риндзин о ай сёё») — значит «служить людям» (汝の隣人へ奉仕する нандзи но риндзин э хо:си суру). Для Осаму единственной возможностью «служить людям» и «возлюбить их» является шутовство, исполнение клоунады (道化を演じる до:кэ о

эндзиру) [Камэи, Хито то бунгаку, с. 477]. Таким образом, можно предположить, что *шутовство* и есть та самая «миссия свыше», возложенная на плечи героев Дадзай, а способом трансляции её сути становится Священное Писание. Гамлет Дадзай пытается «служить людям» подобным образом, но при этом сам того не осознаёт. Однако данная «служба» также обрела законченную форму в «Исповеди неполноценного человека»: «И тут меня осенило: надо стать паяцем. Это будет последней попыткой перекинуть мост между собою и людьми. Испытывая перед ними чрезвычайный страх, я всё же на окончательный разрыв пойти не мог. Вот так и получилось, что шутовское кривлянье стало единственной связующей ниточкой между мною и всеми другими людьми. Grimаса улыбки не сходила с моего лица, в то время, как душу терзало отчаяние» [Дадзай Осаму, пер. В. Скальника]. Для Гамлета, который всегда был склонен придавать своим речам особую высокопарность, *слова* являются одним из неотъемлемых «реквизитов» для исполнения роли *шута*, а также единственным возможным способом общения с обществом: общение на уровне «эмоциональном» и «духовном» оказалось недоступным ни для него, ни для О:ба Ё:дзо.

«Новый» Гамлет не верит никому из тех, кто его окружает. Он способен лишь подозревать, но не способен полностью довериться. К данному выводу неизбежно приводит его финальная реплика: «Сомненья будут жить во мне до самой моей смерти» [Син Хамурэтто, с. 280]. Стало быть, имеются в виду не только сомнения в правильности войны, сомнения в Клавдии, но сомнения в себе, сомнения в собственной будущности, *сомнения в жизни* как таковой. В финальной сцене Гамлет «исповедует» перед Офелией:

Гамлет: Я не самодоволен, я не возношу лишь свою любовь в ранг кристально чистой и самой преданной, и уж тем более не ополчаюсь на людей без веской на той причины. Всё совсем наоборот. Я — никчёмный человек. Я ни на что не годен. Я этого очень стыжусь, потому и мечусь в разные стороны, как ощипанная курица. Мне до боли понятно своё несовершенство, своя безнравственность, и оттого не знаю, куда себя деть. Никакой я не софист. Я — реалист. Я всё прекрасно понимаю. Осознаю пределы своей глупости, своей неприглядности — всё это мне понятно. Но и это ещё не всё. Ещё я очень чувствителен к людским злодеяниям, которые они всячески пытаются замаскировать. Я быстро чую людские тайны. Это плохая

привычка. Говорят же — «зло чует зло издалека». И ведь это чистая правда: я могу молниеносно указать на злодеяние другого только потому, что такое же зло сидит во мне самом. Стоит мне поступить несправедливо, я становлюсь восприимчивым к несправедливости других. Стоит ли этим гордиться? Напротив, такого «обоняния» нужно стыдиться. К своему же несчастью, я обладаю таким «нюхом». Пока что ни разу не было такого, чтобы какое-то из моих подозрений не оправдалось. Офелия, я несчастен. Тебе этого не понять. Во мне нет никакого благородства. Я празден, я труслив, я подобен реке, выходящей из берегов — настолько меня переполняют чувства. Как жить дальше такому, как я? Офелия, я говорю всякие гадости о своём дяде, о своей матери и о Полонии вовсе не потому, что презираю их. Я не имею на это права. Я прискорбен. То, как они меня предают и бросают — прискорбно. Хотя я им доверяю и даже уважаю где-то в глубине своей души, они относятся ко мне с каким-то странным отвращением, улыбаются мне так горько, словно касаются какой-то грязной тряпки. Ах, они же люди высокого сорта! [Син Хамурэтто, с. 271–272]

Таким образом, сущность трагизма «нового» Гамлета заключается в невозможности *отождествления себя как личности с обществом как таковым*, в то время как трагедия героя Шекспира заключалась в *неспособности к действию сообразно собственным моральным идеалам*. И.С. Тургенев называет Гамлета Шекспира «синонимом “лишнего человека”» [Луков, Захаров, Гайдин, с. 51], однако герой классической трагедии в действительности не терял «связующей нити» с окружающими его людьми. Гамлет Дадзай, как и О:ба Ё:дзо:, является не «синонимом», но самым что ни на есть «истинным воплощением “лишнего человека”».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Аникст А.А. Трагедия Шекспира «Гамлет». М.: Просвещение, 1986.

Верлен Поль. Собрание стихотворений. Том 1 / под ред. Г.К. Косикова, В.Е. Багно, И.В. Булатовского. СПб.: Наука, 2014.

Выготский Л.С. Анализ эстетической реакции (собрание трудов) / науч. ред. В.В. Иванова и И.В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2001.

Дадзай Осаму. Баннэн : [На закате дней]. Токио: Синтё:ся, 2015.

Дадзай Осаму. Избранные произведения // Японская классическая библиотека. XX век. IV / сост. Т.Л. Соколова-Делюсина. СПб.: Гиперион, 2004.

Дадзай Осаму. Исповедь неполноценного человека / пер. В. Скальника. URL: <http://lib.ru/INPROZ/DADZAJ/ispowed.txt> (дата обращения: 11.05.2019).

Дадзай Осаму. Син Хамурэтто : [Новый Гамлет]. Токио: Синтё: бунко, 1974.

Камэи Кацуитиро. Дадзай Осаму: Ай то куно: но тэгами : [Дадзай Осаму: письма о любви и о страданиях]. Токио: Кадокава Бунко, 2009.

Камэи Кацуитиро. Хито то бунгаку : [Человек и литература] // Дадзай Осаму дзэнсю:. Токио: Тикума Сёбо, 1975. С. 475–492.

Корнель Пьер, Расин Жан. Театр французского классицизма. М.: Художественная литература, 1970.

Луков Вл. А., Захаров Н.В., Гайдин Б.Н. Гамлет как вечный образ русской и мировой культуры // Шекспировские штудии VI. М.: Издательство Московского гуманитарного университета, 2010.

Сано Акико. Син Хамурэтто: Дадзай Осаму но Сэикусупиа хон'ан : [Новый Гамлет: адаптация Шекспира в исполнении Дадзай Осаму] // Bulletin of Teikyo University Junior College (26). Токио: Тэйкё дайгаку, 2006. С. 171–184.

Урнов М.В., Урнов Д.М. Шекспир. Его герой и его время. М.: Наука, 1964.

Фукунага Сю:скэ. Дадзай Осаму рон: Киристо кё: то аи то ги то : [Творчество Дадзай Осаму: мотивы христианства, любви и долга]. Токио: Сиракава сётэн, 1992.

Шекспир Уильям. Гамлет / пер. А. Кроненберга. Харьков: Университетская типография, 1844.

Шекспир Уильям. Гамлет / пер. А. Соколовского. СПб.: Типография В.П. Безобразова и комп., 1883.

Шекспир Уильям. Гамлет / пер. М. Лозинского. СПб.: Академия, 1937.

Beers A. Henry. Retrospects of the Drama, The North American Review, Vol. 185, No. 619 (Jul. 19, 1907). P. 623–634. URL: <https://www.jstor.org/stable/25105939> (дата обращения: 02.05.2019).

Kawachi Yoshiko. Hamlet and Japanese Men of Letters // Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance, Vol. 14 (29), 2016, pp. 123–135.

Keene Donald. Dawn to the West // Japanese Literature of the Modern Era. Fiction. Henry Holt and Company, New York, 1987.

Kishi Tetsuo, Bradshaw Graham. Shakespeare in Japan. London: Continuum, 2005.

References

Anikst, A.A. (1986). *Tragediya Shekspira 'Gamlet'* [Shakespeare's tragedy "Hamlet"], Moscow: Prosvetschenie. (In Russian).

Beers, A. Henry. Retrospects of the Drama, *The North American Review*, Vol. 185, No. 619 (Jul. 19, 1907): 623–634. URL: <https://www.jstor.org/stable/25105939> (accessed: 2 May 2019).

Corneille, Pierre, Racine, Jean. (1970). *Teatr francuzskogo classicizma* [The Theatre of French Classicism], Moscow: Hudozhestvennaya literatura. (In Russian).

Dazai, Osamu. (1974). *Shin Hamuretto* [New Hamlet], Tokyo: Shincho: bunko. (In Japanese).

Dazai, Osamu. (2004). Izbrannye proizvedeniya [Selected works], in T.L. Sokolova-Delyusina (ed.), *Yaponskaya klassycheskaya biblioteka. XX vek* [Classical Japanese library. 20th century], Saint Petersburg: Giperrion. (In Russian).

Dazai, Osamu. (2015). *Bannen* [Declining Years], Tokyo: Shincho:sha. (In Japanese).

Dazai, Osamu. *Ispoved' nepopnocennogo cheloveka* [No Longer Human], translated by V. Skalnik. URL: <http://lib.ru/INPROZ/DADZAJ/ispowed.txt> (accessed: 11 May 2019).

Fukunaga, Shu:suke. (1992). *Dazai Osamu ron: Kirisuto kyo: to ai to gi to* [Dazai Osamu's literature art: themes of Christianity, Love and Duty], Tokyo: Shirakawa shoten. (In Japanese).

Kamei, Katsuichiro. (1975). Hito to bungaku [Men and Letters], *Dazai Osamu Zenshu*: [The Complete Works of Dazai Osamu], Tokyo: Chikuma Shobo. (In Japanese).

Kamei, Katsuichiro. (2009). *Dazai Osamu: Ai to kuno: no tegami* [Dazai Osamu: Love and Sorrow Letters], Tokyo: Kadokawa bunko. (In Japanese).

Kamei, Katsuichiro. (2009). *Dazai Osamu: Ai to kuno: no tegami* [Dazai Osamu: Love and Sorrow Letters], Tokyo: Kadokawa bunko. (In Japanese).

Kawachi, Yoshiko. (2016). Hamlet and Japanese Men of Letters, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*, Vol. 14 (29).

Keene, Donald. (1987). *Dawn to the West*, Japanese Literature of the Modern Era. Fiction, New York: Henry Holt and Company.

Kishi, Tetsuo, Bradshaw Graham. (2005). *Shakespeare in Japan*, London: Continuum.

Lukov, V. A., Zaharov, N.V., Gaidin B.N. (2010). Gamlet kak vechny obraz russkoy i mirovoy kultury (monografiya) [Hamlet as an Eternal Image of Russian and World Literature (monograph)], *Shekspirovskie Shtudii VI* [Shakespeare Studies VI], Moscow: Moscow University for the Humanities. (In Russian).

Sano, Akiko. (2006). Shin Hamuretto: Dazai Osamu no Sheikusupia hon'an [New Hamlet: Dazai Osamu's adaptation of Shakespeare], *Bulletin of Teikyo University Junior College (26)*, Tokyo: Teikyo University. (In Japanese).

Shakespeare, William. (1844). *Hamlet*, translated by A. Kronenberg, Kharkov: Universitetskaya tipografiya. (In Russian).

Shakespeare, William. (1883). *Hamlet*, translated by A. Sokolovsky, Saint Petersburg: Tipografiya V.P. Bezobrazova i komp. (In Russian).

Shakespeare, William. (1937). *Hamlet*, translated by M. Lozinsky, Saint Petersburg: Akademiya. (In Russian).

Urnov, M.V., Urnov D.M. (1964). *Shekspir. Ego geroy i ego vremya* [Shakespeare: His hero and his time], Moscow: Nauka. (In Russian).

Verlaine, Paul. (2014). *Sobranie stihotvoreniy* [Collection of Poems], in G.K. Kosikov, V.E. Vagno, I.V. Bulatovsky (ed.), Saint Petersburg: Nauka. (In Russian).

Vygotsky, L.S. (2001). Analiz esteticheskoy reaktsii (sobranie trudov) [The Analysis of Aesthetic Reaction (collection of works)], in V.V. Ivanova and I.V. Peshkov (ed.), Moscow: Labirint. (In Russian).