

DOI: <https://doi.org/10.60797/RULB.2024.54.12>

КОНЦЕПТ «TO BE OR NOT TO BE» В ПЬЕСЕ У. ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ДАТСКИЙ»

Научная статья

Орлова О.Г.^{1,*}¹ ORCID : 0000-0002-3572-4274;¹ Новосибирский государственный театральный институт, Новосибирск, Российская Федерация

* Корреспондирующий автор (orlovaog[at]mail.ru)

Аннотация

Статья посвящена рассмотрению и описанию концепта «**to be or not to be**» в пьесе У. Шекспира «Гамлет, принц Датский». Это художественный концепт, выраженный сочетанием, устойчиво ассоциирующимся с конкретным произведением английской литературы XVII века. Концепт «**to be or not to be**» указывает на двойное и противоположное свойство одного и того же состояния – бытия/небытия. Ввиду того, что это противоречие является сутью трагедии принца Датского, Гамлета, этот концепт является центральным концептом драмы У. Шекспира. Кроме того, жанр драмы подразумевает динамику развития концепта от события к событию, то есть анализ концепта должен происходить в логике и динамике развития событий пьесы. Это обусловило применение к анализу концепта «**to be or not to be**» методики событийно-действенного анализа пьесы и композиционно-стилистического анализа текста монолога Гамлета. Тогда признаковой структурой концепта как символа двоемирия становится система, формируемая из ответов на вопросы: в каких событиях проявляется «двоемирие»? какими характеристиками обладает «двоемирие»? Ядром концепта является следующий смысл: это состояние сознания, которое осознает свою двойственность, одновременное существование в двух измерениях – «быть или не быть»; момент, в котором сознанием улавливается «квантовое» состояние мира, из которого лишь решением наблюдателя он становится другим: состояние жизни меняется на состояние смерти или наоборот. Концепт «**to be or not to be**» проанализирован в процессе познания текста, вписанного в литературно-философскую европейскую традицию XVII века, при помощи событийно-действенного анализа жанра трагедии, принятого в русском психологическом театре. В ядро концепта помещен чувствующий человек и его когнитивная деятельность сложной динамики.

Ключевые слова: концепт, «быть или не быть», Гамлет, Шекспир, сценарий, событийно-действенный анализ, композиционно-стилистический анализ.

THE CONCEPT OF "TO BE OR NOT TO BE" IN W. SHAKESPEARE'S PLAY "HAMLET, PRINCE OF DENMARK"

Research article

Orlova O.G.^{1,*}¹ ORCID : 0000-0002-3572-4274;¹ Novosibirsk State Theatre Institute, Novosibirsk, Russian Federation

* Corresponding author (orlovaog[at]mail.ru)

Abstract

The article is dedicated to the review and description of the concept "**to be or not to be**" in W. Shakespeare's play "Hamlet, Prince of Denmark". This is a fiction concept expressed by a combination, steadily associated with a particular work of English literature of the XVII century. The concept "**to be or not to be**" indicates the double and opposite property of the same state – being/non-being. In view of the fact that this contradiction is the essence of the tragedy of the Prince of Denmark, Hamlet, this concept is the central concept of W. Shakespeare's drama. In addition, the genre of drama implies the dynamics of concept development from event to event, that is, the analysis of the concept should take place in the logic and dynamics of the development of the events of the play. This conditioned the application to the analysis of the concept "**to be or not to be**" of the methodology of event-action analysis of the play and compositional and stylistic analysis of the text of Hamlet's monologue. Then the sign structure of the concept as a symbol of dichotomy becomes a system formed from answers to the questions: in what events does "dichotomy" manifest itself? What characteristics does "dichotomy" possess? The core of the concept is the following meaning: it is a state of consciousness that realizes its duality, simultaneous existence in two dimensions – "**to be or not to be**"; a moment in which consciousness grasps the "quantum" state of the world, from which only by the decision of the observer it becomes different: the state of life changes to the state of death or vice versa. The concept "to be or not to be" is analysed in the process of cognition of the text, inscribed in the literary and philosophical European tradition of the 17th century, with the help of event-action analysis of the genre of tragedy, adopted in the Russian psychological theatre. In the core of the concept, the sentient man and his cognitive activity of complex dynamics are placed.

Keywords: concept, "to be or not to be", Hamlet, Shakespeare, script, event-action analysis, compositional and stylistic analysis.

Введение

Данная статья посвящена рассмотрению и описанию концепта «**to be or not to be**» в пьесе У. Шекспира «Гамлет, принц Датский». Цель исследования – раскрыть содержание ядерного концепта трагедии в контексте всего

произведения. Работа отмечается актуальностью, поскольку продолжает дискуссию относительно природы такого лингвоментального явления, как концепт, и вносит вклад в развитие методик его изучения.

Прежде всего, необходимо отметить сложность изучаемого концепта, обусловленную его спецификой: это художественный концепт, выраженный не единичной лексемой, а сочетанием, устойчиво ассоциирующимся с конкретным произведением английской литературы XVII века. Трагедии периода «Гамлета» («Гамлет, принц Датский» написана в 1599 – 1601 годах) представляют собой пик творчества У. Шекспира. Гамлет, главный герой пьесы, является самым исследуемым персонажем драматурга. Колеблющийся интроверт Гамлет – так представлен образ этого персонажа в большинстве исследований.

Концепт становится широко известным всему миру благодаря такой форме, как солилокви. Солилокви – это речь, обращенная к самому себе; Шекспир начал использовать эту форму для раскрытия характера персонажа и его мыслей. Самый знаменитый солилокви главного персонажа этой пьесы и самый знаменитый солилокви, принадлежащий перу У. Шекспира, начинается со слов «*To be or not to be*», ставшими прочными символами Гамлета, Шекспира, закрепившими за собой образ смятения, колебания, сомнений и еще целый ряд национальных, социо- и культурных значений. «"Гамлет" — прошу прощения за повторение общих мест — весь построен на оцепенелом созерцании смерти, на прикосновении к смерти, на диалоге с небытием, попытке, если позволено так сказать, вжиться в смерть, узнать, какова она на ощупь, войти в ее запах (сцена с черепом Йорика). Его отталкивает и завораживает этот запах. Конечно, пьесу можно толковать так или иначе. Но есть вещи, которые режиссер должен принимать в расчет. Понимаю, что слово *должен* звучит глупо, как теперь говорят, «пафосно» — в наше время никто никому ничего не должен. Но без этого ужаса, без ощущения, что земля уходит из-под ног, без вечного диалога со смертью, с «той страной, откуда ни один не возвращался», с преисподней или с небесами, трудно понять «Гамлета». Именно эти мотивы сплавляют сюжет в единое целое, делая это целое равным сумме частей, а быть может, ее бесконечно превосходящим» [2, С. 12].

Методы и принципы исследования

Изучению смыслов трагедии У. Шекспира посвящены многочисленные исследования А.В. Бартошевича [2], а также работы А. В. Ковалева [8] и В. В. Переяшкина, Л. Н. Переяшкиной [12]. Мы предлагаем подход к исследованию главного смысла трагедии, который заключается в концептуальном анализе. Этот подход предполагает, что интерпретация главного смысла трагедии – это междисциплинарная задача, но прежде всего – языковая. Путем анализа языка, который актуализирует концепт и репрезентирует его движение по главным событиям пьесы, заостряет его смыслы в ядре – солилокви, мы раскрываем содержание сути трагедии Гамлета как авторского художественного концепта. Одновременно осуществляется вклад в искусствоведческое толкование пьесы, который может стать отправной точкой для очередной режиссерской воплощения трагедии на сцене.

Определений термина «концепт» множество, равно и как методик изучения концепта. Проблеме изучения понятия концепт посвящено значительное число публикаций. Вопросу исследования данной проблемы отводится большое место в работах В. И. Карасика, С. Г. Воркачева, И. А. Стернина, М. В. Пименовой. Концепт – это некое понятие, прежде всего (от лат. *conceptus*) [4]; сгусток смысла, культуры, который «стоит» за единицей языка [14]. В работах З. Д. Поповой, И. А. Стернина концепт определяется как единица сознания, квант [13]. Концептом также называют конгломерат знаний – все, что человек знает и представляет о фрагменте мира [11]. С. Г. Воркачев определяет концепт как единицу коллективного знания [3]. В. И. Карасик называет концептом хранящиеся в памяти человека значимые осознаваемые типизируемые фрагменты опыта [6].

Одна из современных методик изучения концепта, разработанная М. В. Пименовой, заключается в анализе его структуры [10]. В этом случае исследуются признаки концепта (понятийные, образные, символические, ценностные и прочие), под которыми понимаются более мелкие единицы этого конгломерата значений и признаков. Далее признаки концепта структурируются по иерархическому принципу и принципу частотности. В сравнительном подходе далее можно сопоставлять структуры концептов, функционирующих в разных языках, и выявить лингвокультурные отличия. «Именно концепт (лингвокультурный) выступает базовой исследовательской единицей лингвокультурологии, который в самом общем виде сводится к понятию как к совокупности существенных признаков предмета, «погруженному» в культуру и язык, и если лингвокультурология занимается исследованием лингвокультуры, то лингвоконцептология изучает отдельные фрагменты лингвокультуры, представленные (лингвокультурными) концептами, выступая по сути в качестве ипостасного имени первой» [1, С. 111]. В таком подходе языковым материалом выступают, как правило, словари, языковые корпуса, одножанровые тексты, фразеологизмы, афоризмы и прочие материалы, позволяющие провести семантический анализ языковых единиц, репрезентирующих концепт.

Еще одна методика – фреймовый анализ – позволяет проанализировать концепт как определенный вид структуры – фрейм, или «рамку», в которой определенным образом организованы субфреймы и слоты. Это когнитивная модель – познавательная модель, равно как и «сценарий», «схема» – описывает динамические или статические взаимоотношения элементов в рамках фрагмента действительности [5].

Мы должны обратить внимание на то, что концепт «*to be or not to be*» – это художественный концепт. «... художественный концепт – это «единица сознания поэта или писателя, которая получает свою репрезентацию в художественном произведении и выражает индивидуально-авторское осмысление сущности предметов или явлений» [1, С. 111]. Концепт «*to be or not to be*» указывает на двойное и противоположное свойство одного и того же состояния – бытия/небытия. Ввиду того, что это противоречие является темой солилокви принца Датского, Гамлета, предположим, что этот концепт – центральный, ядерный концепт драмы У. Шекспира.

Жанр «драмы» диктует свои законы анализа произведения. «Первым шагом к сценическому воплощению пьесы является ее действенный, или событийно-действенный, анализ <...> Одной из наиболее распространенных является трактовка метода событийно-действенного анализа Георгием Товстоноговым <...> «Товстоногов считал, что пьеса в своем развитии опирается на пять таких событий:

1. Исходное событие – своеобразный эмоциональный зачин спектакля, его камертон, оно начинается за пределами спектакля и заканчивается на глазах зрителя; оно фокусирует, отражает в себе (как капля воды – океан) исходное предлагаемое обстоятельство, зарождающаяся в его недрах.

2. Основное событие – здесь начинается борьба по сквозному действию, вступает в силу ведущее предлагаемое обстоятельство пьесы.

3. Центральное событие – это в спектакле высший пик борьбы по сквозному действию, исчерпывается ведущее предлагаемое обстоятельство.

4. В финальном событии – кончается борьба по сквозному действию, исчерпывается ведущее предлагаемое обстоятельство.

5. Главное событие – самое последнее событие спектакля, заключающее «зерно» сверхзадачи; в нем как бы «просветляется» идея произведения; здесь решается судьба исходного предлагаемого обстоятельства – мы узнаем, что стало с ним, изменилось ли оно или осталось прежним» [9, С. 26].

Таким образом, мы должны иметь постоянно в виду три обстоятельства, обуславливающих анализ концепта «**to be or not to be**», а именно:

а) жанр драмы подразумевает динамику развития концепта от события к событию, то есть анализ концепта должен происходить в логике и динамике развития событий пьесы;

б) в концепте заложена двойственность – важнейший ментальный конструкт средневековой и позднесредневековой схоластики и логики, ко времени которой относится частично и пьеса У. Шекспира;

в) художественный концепт является продуктом индивидуально-авторского осмысления фрагмента мира. Так, осмысляя в традициях начала XVII века двойственность жизни, автор пьесы предлагает зрителю рассмотреть череду трагических событий, раскрывающих постепенно двойственность мира.

Также мы полагаем, что рассмотрение концепта «**to be or not to be**» в жанре драмы может происходить лишь со включением всех аспектов когнитивной деятельности человека: «...в нем присутствуют и перцептивная (включая эмоциональную), и сенсомоторная, и языковая составляющие. Именно по этой причине какие-либо выводы о структуре концепта и его характеристиках, полученные в результате только лишь семантического анализа языковых единиц и структур, не могут дать представления о действительном устройстве концепта как оперативной единицы сознания» [7, С. 121].

Методика раскрытия содержания концепта «**to be or not to be**» будет опираться на:

а) признаковый анализ - выявление признаков двойственности мира по ходу развития событий пьесы и помещение их в структуру концепта;

б) событийно-действенный анализ пьесы;

в) стилистический и композиционный анализ текста солилоковия.

Именно такая междисциплинарная и комплексная методика анализа концепта позволяет рассмотреть его не как абстрактную совокупность признаков концепта лингвокультуры, а как авторскую эмоциональную и динамичную единицу мысли. Мы будем использовать в своей работе два способа работы с текстом пьесы: перевод пьесы на русский язык Б. Пастернака при анализе событий трагедии; текст У. Шекспира с целью более глубокого проникновения в образы и языковые метафоры.

Базовая бинарная оппозиция солилоковия – смерть / жизнь. Одновременное существование в двух измерениях – «**to be or not to be**», момент, в котором сознанием улавливается «квантовое» состояние мира, когда только лишь решением наблюдателя он становится другим, составляет содержание главного концепта солилоковия. К таким выводам позволила прийти работа по дословному пониманию оригинального текста солилоковия, воссозданию образной картины, созданной У. Шекспиром при помощи метафор, а также пособытийный анализ развития концепта "**to be or not to be**", который позволил дополнить структуру концепта иными признаками двойственности бытия: «игра - жизнь»; «личные ценности - государственный долг»; «ложь - правда» и др.

Обсуждение

Исходное событие пьесы. Гамлет, отец Гамлета, убит. Также мы узнаем из первых сцен пьесы, что Гамлет-отец отвоевал земли у норвежского короля Фортинбраса и тем самым прирастил территорию Датского королевства. Пьеса начинается с обсуждения того, что идут приготовления к войне: Фортинбрас (сын) желает вернуть земли. Иначе говоря, мы можем прийти к заключению, что до событий пьесы у Гамлета есть военная слава, достаточно земель, в том числе новозавоеванных, любящая и любимая жена, сын – тоже Гамлет, а также брат Клавдий, который после его смерти получил его жену и трон. Убийство Гамлета-отца разрушает семейную идиллию, ставит под вопрос политический авторитет королевства, подрывает веру Гамлета-сына в женскую верность, лишает его наследства.

Настроение Гамлета уже в первых сценах можно описать как понимание двойственности мира. Рассмотрим фрагмент текста пьесы в переводе Б. Пастернака:

Ведь это все сыграть весьма нетрудно,

И это все казаться тоже будет.

В душе есть то, что выше знаков скорби

И всех условно-траурных одежд.

В выше приведенном фрагменте ставятся в оппозицию друг другу «знаки», то, что кажется, и настоящее, то, что есть в душе.

Интерес к философским размышлениям, направленным на изыскание исхода из противоречий, сквозит в речах Гамлета с самого начала пьесы. Например: «*Если так, то нищие – настоящие люди, а монархи и завоеватели – тени нищих. Не пойти ли нам к королю: я сегодня не могу здраво рассуждать*». Или: «*...если б философия могла это разрешить*». Еще пример: «*Чем менее они заслуживают, тем более чести вашей щедрости*». А также: «*...нет, вовсе не это следует*» (пер. Б. Пастернака).

Все «сумасшествие» Гамлета основано на его речевом облике, а он с самого начала противоречив, зол, ироничен: ирония его основана на указании несоответствия природы и поступков короля Клавдия и Полония их статусам. Например, Гамлет обращается к Полонию: «*Ты торгуешь мясом?*». (пер. Б. Пастернака).

Начальное событие. Офицерам появляется дух отца Гамлета. Дух желает видеть Гамлета и в разговоре сообщает ему причину и обстоятельства смерти отца (своей смерти), более того, берет обещание мести.

Основное событие. Мир кажется Гамлету гадким, отвратительным. Для него смерть отца непереносима.

Как гнусно, вяло, плоско и бесплодно

Мне кажется все на земле. Мир – гадок.

Какой-то дикий сад. – где заросло

Все сорною травой, где зло и грубость

Одни царят. Вот до чего дошло! (пер. Б. Пастернака).

Гамлет принимает необходимость мести, но для него это означает, что он должен нарушить собственный моральный закон: для него убийство отвратительно, противно. Это главное противоречие: прав ли он в своем убеждении о совершенном преступлении и необходимости мстить, или ошибается. Завершается конфликт восемью смертями в пьесе. «*Во мне нет вовсе желчи*», – говорит Гамлет в конце 2 акта. «*Я изнываю, неспособный к делу*», – вот признание, которое Гамлет делает сам себе, выявляя в себе неспособность к уверенному действию, противоречащему его ценностям (пер. Б. Пастернака).

Центральное событие. Гамлет организывает спектакль, который имеет целью раскрыть – по жестам, мимике – смятению в лицах – преступление, совершенное Клавдием. Гамлет убеждается в правоте духа. Находясь в комнате Гертруды, своей матери, он убивает Полония, который прячется за ковром, считая, что убивает крысу. Двойственность этого события – метафорическая «крыса» Полоний убит намеренно или случайно? – становится спусковым механизмом для последующих смертей: безумия и гибели Офелии, возлюбленной Гамлета, смерти Лаэрта, Клавдия, Розенкранца и Гильденстерна, самого Гамлета и его матери Гертруды.

Важно, что центральной мыслью поставленного Гамлетом спектакля является также идея бинарности, например, переплетения страха и любви:

Но не пугайся, мой друг, и не верь нашим женским сомнениям

И беспокойствам: у женщин сплелись так глубоко

Страх и любовь; всей душою отдавшись сердечным волнениям.

Всею душой мы трепещем пред грозным велением рока (пер. Б. Пастернака).

Финальное событие – поединок Лаэрта и Гамлета, подстроенный как игровой поединок Клавдием. Клавдий делится с Лаэртом замыслом в спортивной поединке использовать отравленные рапиры. Гамлет приглашается в поединок под предлогом того, что Клавдий поставил заклад относительно победы Гамлета в поединке. Клавдий готовит отравленный клинок, которым Лаэрт должен убить или поцарапать в ходе сражения Гамлета, а также кубок с ядом, из которого Гамлет должен испить, желая утолить жажду. Но во время поединка Гамлет и Лаэрт меняются рапирами, в итоге ранены и Гамлет, и Лаэрт, а из кубка с ядом отпивает Гертруда, в итоге умирает. Лаэрт же успеет признаться Гамлету, что поединок подстроен Клавдием, и Гамлет убивает отравленным клинком Клавдия.

Главное событие. «...он получил свое возмездие»: Клавдий в итоге пьесы умирает от клинка Гамлета, отравленного им же самим. «*Правителем великим – останься жив – он был бы... Пусть салютуют батареи*». (пер. Б. Пастернака). Гамлета признают как потенциального великого правителя, отдают должное его высоким моральным качествам. На поле брани появляются английские послы и Фортинбрас, Норвежский наследник, который заявляет свои права на престол Дании.

В каждом из событий просматривается две реальности: кажущаяся и истинная. Уже в исходном событии Гамлет подчеркивает мысль о том, что есть игра, а есть настоящее горе. Обобщим, каким событиям приписывается двойственность в пьесе, а следовательно, какие признаки двойственности мира составляют структуру концепта «**to be or not to be**». Это:

- игра / реальные мотивы людей;
- кажущееся / настоящее чувство в душе;
- высокий статус / низкие поступки;
- речь сумасшедшего / истинное содержание;
- отвратительное убийство / необходимое убийство;
- неспособность к действию / необходимость действия;
- отсутствие желчи / необходимость иметь злость;
- отвращение к убийству / государственный долг;
- убийство крысы / убийство Полония;
- случайное убийство Полония / убийство Полония как истинное намерение;
- спектакль, лицедейство / восстановление истинного хода событий;
- спортивный поединок / настоящее убийство.

И, наконец, отталкиваясь от изменений, которые обозначены в исходном и главном событии, мы можем предположить, что истинным конфликтом пьесы является интрига – тайная борьба за опустевший престол между его потенциальными наследниками. Внешние события – убийство Гамлета-отца, появление духа, сумасшествие, спектакль, гибель Офелии и поединок – являются ширмой для настоящей трагедии, которая происходит в душе Гамлета.

Перед тем, как обратиться к композиционно-стилистическому анализу текста солилоквию, в котором вербализуется концепт «**to be or not to be**», обратим внимание на то, что комедийный (игровой, притворный) диспут, который реализуется в диалоге могильщиков, тоже строится по всем законам схоластики и логики. Этот диалог принадлежит

могильщикам, но при этом построен по «ученой» структуре. Так, мы делаем вывод об иронической, игровой, притворной природе этого диспута. Суть этого фрагмента – еще раз подчеркнуть двойную природу происходящего в мире.

Обратимся к главному солилоквию, в котором вербализуется концепт «**to be or not to be**». В пьесе «...широко используется популярная в средневековой религиозной литературе (Блаженный Августин) такая модель самопознания, как *soliloquia* или «беседа с самим собой». При данном подходе внутренние монологи Гамлета (*soliloquies*) выполняют двойную функцию. Всего таких «солилоквию» семь. На сюжетно-фабульном уровне они играют роль своеобразных комментариев отношения героя к происходящему. К тому же это еще и важный композиционный элемент, разделяющий пьесу на четыре смысловые части (по принципу 2-2-2-1), каждая из которых отмечена определенным душевным состоянием принца. Первые два монолога Гамлета – «О если б этот грузный куль мясной ... (1,2) и «О небо! О Земля! Кого в придачу?» (1,5) – передают нестерпимую боль героя, вызванную смертью (убийством) отца и кровосмесительным браком матери. В следующих двух – «Что он Гекубе? Что ему Гекуба?» (II, 2) и «Быть или не быть?» (III, 1) – главное – это сомнения, терзающие героя, и стремление настроить себя на борьбу. Монологи «Теперь пора ночного колдовства» (III, 2) и «Он молится. Какой удобный миг» (III, 3) отличаются особой страстностью и свидетельствуют о готовности Гамлета к решительному действию. Седьмой монолог – это сложное переживание, навеянное проходящим мимо норвежским войском» [12, С. 34]. Итак, солилоквию в тексте трагедии семь, и каждый из них отражает состояние ума героя. Второй солилоквию, начинающийся со слов «**to be or not to be**», раскрывает основное событие и главное противоречие пьесы.

Обратим внимание на грамматику этого текста, в частности, синтаксис. Рассмотрим следующий фрагмент солилоквию:

*«For who would bear the whips and scorns of time,
Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of dispriz'd love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of th'unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin?»*

В данном фрагменте – это визуальная середина текста монолога – мы наблюдаем короткие синтаксически однородные члены предложения (случай синтаксического параллелизма), отделенные запятыми, создающие и визуально, и ритмически ситуацию эмоционально напряженного перечисления бедствий, которые создает жизнь. Наблюдение за чтением данного эпизода, например, Б. Камбербэтчем (<https://www.youtube.com/watch?v=juuWo66DNe0>), подтверждает догадку: его чтение напряженное, эмоциональное, ускоренное. Таким же образом происходит истолкование следующего фрагмента, в котором наблюдается синтаксическая инверсия, прием, очень сильный для всего строя английского предложения, в котором, в целом, строго соблюдается принцип прямого порядка слов:

*«Who would fardels bear,
To grunt and sweat under a weary life,
But that the dread of something after death,
The undiscover'd country, from whose bourn
No traveller returns, puzzles the will,
And makes us rather bear those ills we have
Than fly to others that we know not of?»*

Рассмотрим метафоры, которые чрезвычайно важны для раскрытия смысла концепта. В тексте монолога Гамлета их большое количество, они сложные и раскрывают образ смерти и страданий: «*The slings and arrows of outrageous fortune*»; «*Or to take arms against a sea of troubles / And by opposing end them*»; «*...sleep of death*»; «*we have shuffled off this mortal coil / the whips and scorns of time*».

*«And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pitch and moment
With this regard their currents turn awry
And lose the name of action».*

В переводе Б. Пастернака последний фрагмент текста на русском языке звучит так:

*«И вянет, как цветок, решимость наша
В бесплодье умственного тупика,
Так погибают замыслы с размахом,
В начале обещавшие успех,
От долгих отлагательств».*

Обратим внимание, что русский перевод текста солилоквию Б. Пастернака также поддерживает метафоры смерти: «вянет», «бесплодье», «погибают».

Композиционно солилоквию Гамлета представляет собой, как указывает А. В. Ковалев, структуру диспута – с самими собой. «Тем не менее, автору этих строк показалось интересным, что первая знаменитая фраза знаменитого монолога — несильно (если вообще) искаженная цитата из Горгия Леонтийского «он кай ме он» (*ὁν καὶ μὴ ὄν*). Одновременно существующее и несуществующее. *Being and not being*» <...> "Тут возможны разные прочтения. Или это тема дальнейшего диспута Гамлета с самим собой. А то, что это диспут, почти однозначно — Гамлет несколько раз обращается к самому себе: *"ay, there's the rub, <...> Soft you now!"* Сходство текста монолога со структурой диспута

отмечал все тот же Брюстер (ibid: 17). Сначала следует тезис, потом промежуточный вывод, потом выявление противоречия, потом риторическое обоснование и, наконец, суммирование. Промежуточный вывод отделен термином “*consummation*”, который в зависимости от философской или юридической ориентации автора может обозначать и «заключение» (в философском смысле), и «заключение» (в смысле контракта — таким термином Фауст отмечает заключение соглашения с Мефистофелем). Выявление противоречия — контртезис, согласно которому мы не знаем, какие сновидения придут нам в смертном сне — отмечено термином “*rub*”, дополнительные аргументы — термином “*respect*” (по контексту лучше всего ложится бюрократическое «с учетом того, что...»). Итог аргументации подводится словами “*with this regard*” (не менее бюрократическое «принимая во внимание вышеизложенное» и переход к выводу “*thus*”)» [8, С. 165].

Для интерпретации концепта «**to be or not to be**» важным является рассмотрение композиционной кульминации монолога. На наш взгляд, это высказывание «*Thus conscience does make cowards of us all*», начинающееся как раз со слова, актуализирующего вывод (“*thus*”), и содержащее усиление при помощи вспомогательного глагола “*do*”. Иными словами, в кульминации суммирован страх личности – осознание момента «квантового» состояния сознания – перед принятием решения, каждое из которых меняет мир от «быть» до «не быть» и наоборот. Перед нами разворачивается момент сознания, которому открыты одновременно тяготы жизни и радость успокоения и, с другой стороны, неизвестность того, что будет после смерти, которая удерживает от принятия решения. «В нашем мире можно только «он кай ме он» — быть и не быть одновременно. Как в знаменитом мысленном эксперименте, единственная надежная тактика для «кота Шредингера» — сидеть в его ящике, позволяющем сохранять неопределенность» [8, С. 166].

Заключение

Подведем итоги. Итак, событийно-действенный анализ пьесы позволил проследить динамику раскрытия концепта от события к событию, раскрыть видимость происходящих внешних событий и реальность происходящих внутренних событий. В солилокви «**to be or not to be**» дополняется признаками бинарной оппозиции «смерть / жизнь» и содержит момент осознания сознанием самого себя, которое понимает, что «мир такой» и «нетакый» одновременно. Концепт «**to be or not to be**» – это символ трагедии конфликта тайного и явного, трагедии жизни в ложном, кажущемся мире, а также символ конкретного произведения У. Шекспира, который вложил в уста своего персонажа схоластическую, философскую попытку разрешить это противоречие инструментами логики. События, которые раскрывают этот концепт, могут стать канвой режиссерского замысла для постановки трагедии на сцене. Таким образом, концепт «**to be or not to be**» проанализирован при помощи выявления признаков двойственности мира (признакового анализа концепта) в процессе событийно-действенного анализа текста, вписанного в литературно-философскую европейскую традицию XVII века. В ядро анализа концепта помещен чувствующий человек и его когнитивная деятельность сложной динамики.

Конфликт интересов

Не указан.

Рецензия

Все статьи проходят рецензирование. Но рецензент или автор статьи предпочли не публиковать рецензию к этой статье в открытом доступе. Рецензия может быть предоставлена компетентным органам по запросу.

Conflict of Interest

None declared.

Review

All articles are peer-reviewed. But the reviewer or the author of the article chose not to publish a review of this article in the public domain. The review can be provided to the competent authorities upon request.

Список литературы / References

1. Абдыкадырова С.Р. Корреляция понятий концепт, художественный концепт и межкультурный концепт / С.Р. Абдыкадырова, М.К. Назарова // Филологические науки. — Том 2-1 (65). — 2022. — С. 110-114.
2. Бартошевич А.В. Гамлеты наших дней / А.В. Бартошевич // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2010. — № 4. — С. 9-20.
3. Воркачев С.Г. Счастье как лингвокультурный концепт / С.Г. Воркачев. — М.: Гнозис, 2004. — 192 с.
4. Демьянков В.З. Понятие и концепт в художественной литературе и в научном языке / В.З. Демьянков // Вопросы филологии. — 2001. — № 1(7). — С. 35 – 47.
5. Каллаур В.С. Сценарий как одна из составляющих репрезентации концепта (на материале концепта «застолье») / В.С. Каллаур // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2021. — Т. 12. — № 4. — URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/23FLSK421.pdf> DOI: 10.15862/23FLSK421 (дата обращения: 05.04.2024)
6. Карасик В.И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс / В.И. Карасик. — М., 2004. — 361 с.
7. Кравченко А.В. Концепт, концепта, концепту: модный дискурс на заданную тему / А.В. Кравченко // Записки западно-германской филологии. — Вып. 1 (30). — 2013. — С. 115-124.
8. Ковалев А.В. Гамлет Шредингера: интерпретация знаменитого монолога в контексте скептицизма в английской ренессансной культуре / А.В. Ковалев // Горизонты гуманитарного знания. — 2018. — №6. — С. 161-166.
9. Кузин В.И. Трагедия А.С. Пушкина «Моцарт и Сальери»: опыт режиссерского анализа. Учебно-методическое пособие / В.И. Кузин. — НГТИ. Новосибирск, 2020. — С. 25-26.
10. Пименова М.В. Парные, бинарные и эквивалентные концепты / М.В. Пименова // Актуальные проблемы филологии и педагогической лингвистики. — Вып. 14. — Владикавказ: Изд. СОГУ им. К.Л.Хетагурова, 2012. — С. 125-133.
11. Пименова М.В. Типы концептов и этапы концептуального исследования / М.В. Пименова // Вестник КемГУ. — Филология. — 2013. — №2 (54). — Т. 2. — С. 127-131.

12. Переяшкин В.В. У. Шекспир. «Гамлет»: гуманистическая и религиозная аксиология драмы / В.В. Переяшкин, Л.Н. Переяшкина // Мировая литература на перекрестке культур и цивилизаций. — 2016. — №1 (13). — С. 33-41.
13. Попова З.Д. Основные черты семантико-когнитивного подхода к языку / З.Д. Попова, И.А. Стернин // Антология концептов. Т. 1. // Карасик В. И., Стернин И. А. (ред.). — Волгоград: Парадигма, 2005. — С. 7-10.
14. Степанов Ю.С. О термине «концепт» / Ю.С. Степанов // Концептуальный анализ языка: современные направления исследования // Е. С. Кубрякова (ред.). — М. Калуга: Эйдос, 2007. — С. 19-26.

Список литературы на английском языке / References in English

1. Abdykadyrova S.R. Korrelyaciya ponyatij koncept, hudozhestvennyj koncept i mezhkul'turnyj koncept [Correlation of the concepts of concept, artistic concept and intercultural concept] / S.R. Abdykadyrova, M.K. Nazarova // Filologicheskie nauki [Philological Sciences]. — V. 2-1 (65). — 2022. — P. 110-114 [in Russian].
2. Bartoshevich A.V. Gamlety nashih dnei [Hamlets of our days] / A.V. Bartoshevich // Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka [Theatre. painting. Movie. Music]. — 2010. — № 4. — P. 9-20 [in Russian].
3. Vorkachev S.G. Schast'e kak lingvokul'turnyj koncept [Happiness as a linguistic and cultural concept] / S.G. Vorkachev. — M.: Gnozis, 2004. — 192 p. [in Russian]
4. Dem'yankov V.Z. Ponyatie i koncept v hudozhestvennoj literature i v nauchnom yazyke [The concept and the concept in fiction and in scientific language] / V.Z. Dem'yankov // Voprosy filologii [Questions of philology]. — 2001. — № 1(7). — P. 35 – 47 [in Russian].
5. Kallaur V.S. Scenarij kak odna iz sostavlyayushchih reprezentacii koncepta (na materiale koncepta «zastol'e») [The scenario as one of the components of the presentation (based on the material of the concept of "Feast")] / V.S. Kallaur // Mir nauki. Sociologiya, filologiya, kul'turologiya [The world of science. Sociology, philology, cultural studies]. — 2021. — V. 12. — № 4. — URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/23FLSK421.pdf> DOI: 10.15862/23FLSK421 (accessed: 05.04.2024) [in Russian]
6. Karasik V.I. YAzykovoij krug: lichnost', koncepty, diskurs [Language circle: personality', concepts, discourse] / V.I. Karasik. — M., 2004. — 361 p. [in Russian]
7. Kravchenko A.V. Koncept, koncepta, konceptu: modnyj diskurs na nezadannuyu temu [Concept, concept, concept: a fashionable discourse on an unknown topic] / A.V. Kravchenko // Zapiski zapadno-germanskoj filologii [Notes of West German Philology]. — No. 1 (30). — 2013. — P. 115-124 [in Russian].
8. Kovalev A.V. Gamlet SHredingera: interpretaciya znamenitogo monologa v kontekste skepticizma v anglijskoj renessansnoj kul'ture [Schrodinger's Hamlet: Interpretation of the famous monologue in the context of skepticism in the culture of the English Renaissance] / A.V. Kovalev // Gorizonty gumanitarnogo znaniya [Horizons of humanitarian knowledge]. — 2018. — №6. — P. 161-166 [in Russian].
9. Kuzin V.I. Tragediya A.S. Pushkina «Mocart i Sal'eri»: opyt rezhisserskogo analiza. Uchebno-metodicheskoe posobie [The tragedy of A.S. Pushkin "Mockart and Salieri": the experience of director's analysis. Educational and methodical manual] / V.I. Kuzin. — NGTI. Novosibirsk, 2020. — P. 25-26 [in Russian].
10. Pimenova M.V. Parnye, binarnye i ekvivalentnye koncepty [Paired, binary and equivalent concepts] / M.V. Pimenova // Aktual'nye problemy filologii i pedagogicheskoi lingvistikii [Actual problems of philology and pedagogical linguistics]. — No. 14. — Vladikavkaz: Publishing house of the K.L.Khetagurov SOGU, 2012. — P. 125-133 [in Russian].
11. Pimenova M.V. Tipy konceptov i etapy konceptual'nogo issledovaniya [Types of concepts and stages of conceptual research] / M.V. Pimenova // Bulletin of kemgu. — Filologiya [Bulletin of KemSU. – Philology]. — 2013. — №2 (54). — V. 2. — P. 127-131 [in Russian].
12. Pereyashkin V.V. U. SHekspir. «Gamlet»: gumanisticheskaya i religioznaya aksiologiya dramy [W. Shakespeare. Hamlet: The Humanistic and Religious Axiology of Drama] / V.V. Pereyashkin, L.N. Pereyashkina // Mirovaya literatura na perekrest'e kul'tur i civilizacij [World literature at the crossroads of cultures and civilizations]. — 2016. — №1 (13). — P. 33-41 [in Russian].
13. Popova Z.D. Osnovnye cherty semantiko-kognitivnogo podhoda k yazyku [The main features of the semantic-cognitive approach to language] / Z.D. Popova, I.A. Sternin // Antologiya konceptov [An anthology of concepts]. V. 1. // Karasik V. I., Sternin I. A. (ed.). — Volgograd: Paradigma, 2005. — P. 7-10 [in Russian].
14. Stepanov YU.S. O termine «koncept» [O the term "concept"] / YU.S. Stepanov // Konceptual'nyj analiz yazyka: sovremennye napravleniya issledovaniya [Conceptual analysis of language: modern research directions] // E. S. Kubryakova (ed.). — M. Kaluga: Ejdos, 2007. — P. 19-26 [in Russian].