

Редактор — профессор П. К. Волинский

РУССКАЯ И УКРАИНСКАЯ ГУМАНИСТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТРАГЕДИИ ШЕКСПИРА «ГАМЛЕТ»

Среди творений человеческого гения трагедия Шекспира «Гамлет» занимает особое место. Непреходящее общественное и эстетическое значение философских и психологических открытий, изображенных в этой трагедии, проверено жизнью нескольких веков. Как и другая монументальная трагедия Шекспира «Король Лир», «Гамлет» наиболее полно обнаруживает глубину познавательных возможностей трагедийной формы драматического искусства вообще, величие Шекспира и победу его художественного метода в частности.

Не случайно вокруг этой трагедии шли и идут горячие споры, не прекращается острая борьба за то или иное истолкование сущности трагической коллизии, центрального образа и художественных достоинств ее. Ни один исследователь, ставивший перед собой задачу понять сокровенные мысли великого гуманиста, не мог уклониться от анализа этой трагедии. Ни о какой иной пьесе Шекспира не написано такого огромного количества книг, статей и комментариев, как о «Гамлете». Американский шекспировед Х. Спенсер свидетельствует в своем компе́ндиуме о Шекспире, что только за последнее полуве́тие книг и статей об этой трагедии распространилось свыше двух тысяч и что она имеет наибольший и прочный успех¹. Английский критик А. Николл пишет, что великие споры многих увлекали о «Гамлете», а не о других пьесах Шекспира².

Русская передовая критическая мысль уделяла этой трагедии большое внимание, она выработала по отношению к ней свое определенное, самобытное общественно-эстетическое отношение.

У самого начала истории русского истолкования трагедии «Гамлет» стоят две проницательные оценки ее, высказанные в форме патетических восклицаний Лермонтовым и Белинским. Лермонтов писал: «Если он истинно Шекспир, этот гений необъ-

¹ Hazelton Spencer, The Art and life of William Shakespeare, New York, 1940, p. V, p. 306.

² A. Nicoll, Shakespeare, London, 1952, p. 141.

эмлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы... то это в «Гамлете». Через шесть лет, в 1838 году, Белинский пишет об утешительных фактах усвоения мощным русским духом реализма Пушкина и Шекспира и свой знаменитый анализ этой трагедии начинает словами: «Гамлет»!.. понимаете ли вы значение этого слова! — оно велико и глубоко; это жизнь человеческая, это человек... «Гамлет» — это блистательнейший алмаз в лучезарной короне царя драматических поэтов». Ставя и решая некоторые волновавшие общественность вопросы, Белинский неоднократно возвращался именно к этому произведению великого драматурга, а все его трагедии рассматривал как образцы искусства, в котором высшая художественная поэзия и поэзия философская «входят одна в другую, взаимно модифицируя друг друга».

Своеобразие русской передовой эстетической мысли в понимании гениального произведения Шекспира предстанет более наглядно при сопоставлении ее с некоторыми западноевропейскими толкованиями его.

В западноевропейском шекспиrowедении с конца XVIII века возникла мысль о слабом, нерешительном Гамлете. Она дала толчок к зарождению культа гамлетизма. Наиболее прочно и долго удерживался этот культ в Германии. Корни его находили пищу в самой немецкой действительности того времени. Этот культ принял всеобщую эстетическую форму для выражения немецкого застоя и примирения немецкого мещанства с жалкой действительностью.

В начале XIX столетия один из теоретиков реакционного романтизма А. Шлегель в своих лекциях о Шекспире учил уходу от «власти внешних чувственных конечных вещей» в мир «внутренних бесконечных нравственных сил». Как ученик Канта, он отрывал форму от содержания, больше интересовался «живописностью» и «фантастикой» в произведениях Шекспира. Содержание их пугало его. Так же как Новалис, Тик и др. романтики, А. Шлегель умалил в истории литературы жизнеутверждающее. Прометей он называл врагом человечества, — вором, за то, что тот принес людям высший дар — знания, просвещение, свободный пылкий ум. Прометею он противопоставлял «слабовольного», но «мыслящего» Гамлета. Шлегелю пришелся по душе такой, субъективно истолкованный Гамлет. Нужен был поучительный пример: крушение жизни от чрезмерной интеллектуальной деятельности! А. Шлегель выдвигает тезис: сильный интеллект, много размышляющий, чтобы постигнуть практическую человеческую деятельность, непременно ослабляет в человеке способность совершать эту самую деятельность. Да к тому же эти размышления открывают в жизни только мрачное. Отсюда агностицизм в его толковании «Гамлета»: «Гамлет — ...«это трагедия мысли (Gedanken-Trauerspiel)». Это загадочное произведение подобно иррациональным уравнениям у которых от неизвестных величин постоянно остается дробь, которую невозможно решить... Здесь судьба

человечества представлена колоссальным Сфинксом...». (Das Schicksal der Menschheit steht da wie eine ziesen halte Sphinx)!

Почти то же самое говорил в своих лекциях о Шекспире и С. Кольридж, ученик тех же немецких романтиков и Канта, объявивший Шекспира аристократом. Как и немецкие реакционные романтики, Кольридж боролся против материализма просветителей и идей французской революции. Он отрывал мышление от практической деятельности, а само мышление объявлял неспособным познать предметы внешнего мира. Он оправдывал бездейственность Гамлета, приписывал ему бессилие познать действительность: «...мы замечаем в Гамлете ...слишком интенсивную деятельность ума и, соответственно этому, отвращение к активной деятельности... Гамлет в бесконечных размышлениях... теряет способность действовать энергично... на предметы внешнего мира он смотрит, как на иероглифы» (he looks upon external things as hieroglyphics)².

Толкование образа Гамлета, данное Гете и затем Гегелем, хотя и не тождественно толкованию романтиков — А. Шлегеля и др., оказало известное влияние на комментаторов не только в Германии, но и в других странах.

Говоря о нерешительности и слабости Гамлета, Гете и Гегель, каждый по-своему, отразили то состояние Германии, о котором Ф. Энгельс писал: «В Германии мещанство есть плод неудавшейся революции... оно приобрело свойственный ему крайне резко выраженный характер трусости, ограниченности, беспомощности и неспособности к какой бы то ни было инициативе»³. Такова предпосылка культа гамлетизма в Германии. Поэтому Л. Берне мог писать в 1829 году: «Если бы Гамлета написал немец, я несколько бы этому не удивился. Немцу следовало бы для этого иметь только хороший почерк. Он описал бы самого себя — и Гамлет готов». (Соч., т. I, СПб, 1889, стр. 413). Несколько позже Ф. Фрейлиграт назвал Германию Гамлетом: «Deutschland ist Hamlet». Убогую немецкую действительность не отрицал в своем толковании Гамлета даже великий Гете. Власть этой, презираемой им среды, была настолько сильной, что Гете не мог найти в самом себе ни смелости, ни уверенности, ни надежды, чтобы «вполне отделаться от духа немецкого филистерства», «не в силах был победить немецкое убожество» (Энгельс), хотя во многих произведениях он и не мирится с этим немецким убожеством, борется против него — («Гец», «Прометей», «Фауст», «Коринфская невеста», «Римские элегии» и др.); в толковании Гамлета сказывались те же неразрешимые противоречия, которые определили все его творчество.

¹ Schlegel, Vorlesungen über die dramatische Kunst und Literatur, Heidelberg, 1817, III, ss. 146, 151.

² Coleridge's lectures on Shakespeare and other Poets and Dramatists, Essays, London, 1926, p. 136—137.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XXVIII, стр. 220—221.

Гете рассматривает образ Гамлета внеисторически, созерцательно. Он ограничивается психологической, и к тому же одностороной характеристикой содержания этого образа: Гамлет является особой формой обнаружения человеческой природы — «благородной» недейтельности, слабости, рефлексии. Эта апология гамлетизма соответствовала настроению буржуазии, мещанства того и более позднего времени.

В формировании мировоззрения героя романа «Вильгельм Мейстер», в котором Гете и дает эту трактовку Гамлета, последний играет роль некоего предостережения от нежелательных последствий критического отрицания действительности и средством эстетического воспитания покорного характера. Прежде чем высказать свое окончательное суждение о Гамлете, — ту знаменитую характеристику, которая была подхвачена многими литературоведами, критиками, режиссерами, актерами, Вильгельм — Гете говорил: «поэт должен уйти целиком в себя, жить целиком в сфере излюбленных своих предметов... должен без всякой помехи извне жить в мирном наслаждении своими сокровищами» (стр. 91). Вильгельм называет Гамлета «бесподобным» (стр. 220) и, взяв эту роль для исполнения, с глубоким чувством, любовью извлекает из нее то, что импонирует ему — отказавшемуся от бунта, протеста. Он говорит: ...«и мне ясно, что хотел изобразить Шекспир: великое деяние, возложенное на душу, которой деяние это не под силу...

...Здесь дуб посажен в драгоценный сосуд, которому годится принять в свое лоно нежные цветы, корни распирают сосуд, и он гибнет.

Прекрасное, чистое, благородное, высоконравственное существо, лишенное силы чувства, делающей героя, гибнет под бременем, которого он не мог ни снести, ни сбросить; всякий долг для него священен, а этот непомерно тяжел. От него требуют невозможного, — невозможного не самого по себе, а того, что для него невозможно. Как он мечется, бросается туда и сюда, идет вперед и отступает, вечно получает напоминания, вечно сам вспоминает и, наконец, почти утрачивает сознание поставленной себе цели, не становясь, однако, уже никогда больше радостным»¹.

Из этой психологически верной характеристики одного важнейшего свойства Гамлета многие делали неверный вывод — распространяли его на весь образ и тем самым искажали его, говорили — не брать на себя великого дела изменения жизни. В своем высказывании о «Гамлете» Гете отразил дух своего времени, точно так же, как и его современник Шредер, актёр, в своих переделках трагедий Шекспира, в том числе и «Гамлета». Шредер снял трагическую развязку и тем превратил эту трагедию в сентиментальную драму раскаяний и примирения противоречий; Гам-

¹ Гете, «Годы учения Вильгельма Мейстера», Соч., т. VII, М., 1935, стр. 248.

лет заколол короля, но тут же раскаивается, королева — его мать умирает, но тоже раскаивается в своих грехах, просит сына простить ее; примирились Гамлет и Лаэрт.

После Гете и Шредера, после идеалистической трактовки А. Шлегеля и др. немцы превратили временную нерешительность принца Датского в вечную вневременную категорию.

Немецкая, а позднее английская и американская критика отбросила сильное в трагедии: разоблачение дворянской государственности, преступности ее, тирании властолюбцев, изображение непримиримого конфликта между идеями гуманистов и ложью господствующего класса. Реакционная критика, игнорируя проблему переустройства мира, превратила трагедию «Гамлет» по существу в оружие реакционного воздействия на читателя и зрителя. И все-таки во всем этом Гете меньше всего повинен. Под конец жизни, в 1824—1827 годах, Гете думал о Шекспире — о величии его произведений, о ничтожестве немецкой шекспировской критики. Гете самокритически отнесся и к своему прежнему пониманию образа Гамлета. «Величайший немец», как назвал его К. Маркс, пришел к выводу: «Шекспир в серебряных чашах подает нам золотые яблоки. Мы получаем изучая его произведения, серебряные чаши, а кладем туда только картошку — и это плохо!... ..как бесконечно богат и велик Шекспир! Ведь нет ни одного мотива в человеческой жизни, который он не изобразил бы и не выразил бы... Нельзя говорить о Шекспире, — все, что говоришь, несостоятельно. В своем «Вильгельме Мейстере» я пытался касаться его, но немногого достиг»¹.

В этом самокритическом признании односторонней оценки образа Гамлета раскрывается сильная сторона Гете. В своей трактовке этого образа, данной им в романе «Вильгельм Мейстер», Гете односторонен. Но Гете колоссально велик, когда сам же отрицает эту свою эстетизацию гамлетизма в «Фаусте», например:

В деяний начало бытия!

— твердо, уверенно, исправляя текст библии, говорит Фауст. Едкой насмешкой Мефистофеля Гете отрицает немецкое бесплодное теоретизирование, схоластику, косность. Жажда практической деятельности выражена им в конце бессмертной поэмы мудро, жизненно, поэтому она сохраняет прогрессивное значение до сих пор и тем самым смыкает пятно с Гете, оставленное многочисленными комментаторами, цель которых использовать имя гения для обоснования культа гамлетизма. Многознающий, многоопытный Фауст — Гете сказал:

Конечный вывод мудрости людской:
Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто каждый день за них идет на бой.

¹ Н. П. Эккерман, Разговоры с Гете, М.—Л., 1934, стр. 288.

В этих знаменитых словах Гете предстает как «слишком универсален, слишком активная натура» (Энгельс).

Гегель и его эпигоны закрепили культ гамлетизма. Система консервативных взглядов Гегеля, его призывы к примирению противоречий общественной жизни сказались в его трактовке образа Гамлета. В своих «Лекциях по эстетике» он возвращается к нему неоднократно.

Шекспировские характеры Гегель делит на два основных типа — характеры твердые, сильные и характеры слабые, тихие. В ряд сильных характеров Гегель ставит и кровавого изверга Ричарда III, осужденного автором, и благородного, гуманного Отелло, — антипода Яго, такого же макиавеллиста, как и Ричард III. Эти сильные характеры, по Гегелю, осуществляют свои возможности с непоколебимой внутренней последовательностью, с ясным пониманием своих целей; в любой ситуации они остаются определенными, без рефлексии, имеют в виду достижение своей цели и только.

Характеры слабые — не способны осуществить своих внутренних возможностей во внешней деятельности, они сильны только своими внутренними переживаниями. Об этих характерах Гегель говорит с нескрываемым восхищением. Их он называет «очаровательными созданиями», сравнивает с «драгоценными бриллиантами», они привлекательны для него как «неподвижная гладь поверхности моря»¹. К этой категории образов он относит Миранду, Джульетту, героинь и героев некоторых немецких песен и — Гамлета. Гамлет, по Гегелю, некий синтез этого слабого характера, это — жертва жестоких случайностей, воплощение прекрасного, благородного, молчаливого, того, что «свойственно преимущественно немцам»².

В первой книге своих «Лекций по эстетике» Гегель соединяет точку зрения Гете с точкой зрения А. Шлегеля. Он пишет: «...Гамлет является практически слабой натурой, прекрасной, углубленной в свои внутренние переживания душой... Он меланхоличен, склонен копаться в своей душе... глубокомыслен и поэтому не склонен к быстрым действиям»³. Во второй книге более выразительно дана эстетизация бездеятельности Гамлета, — он «продолжает оставаться в том состоянии бездеятельности, которое свойственно прекрасной, погруженной в свои переживания душе, не могущей показать себя в действии... предоставляет все внешним обстоятельствам...»⁴.

В третьей книге, в разделе «Драматическая поэзия», в котором много места Гегель уделяет вопросу о примирении противоречий,

завершена концепция образа Гамлета, завершена оправданием гамлетизма: «благородная душа Гамлета не настроена для энергичного действия...»¹. Смерть Гамлета не волнует Гегеля, так как она вытекает необходимо из его характера и означает примирение с собственной судьбой.

Такое толкование вполне соответствует его теоретическим суждениям относительно примирения трагических противоречий. В объективно-идеалистической эстетике Гегеля примирение антагонистических сил рассматривается как средство выражения гармонии между человеком и абсолютным духом.

Гегель искажает сущность трагических конфликтов, изображаемых Шекспиром. После анализа античной и шекспировской трагедии Гегель приходит к утверждению: «Сущность трагического в основе своей состоит в том, что в кругу подобной коллизии две противоположные стороны, взятые сами для себя, правы сами по себе»². Требование это не является научным, ибо оно игнорирует борьбу гуманного начала с реакционным, оно оправдывает примирение добра и зла, прекрасного и уродливого, Гамлета и Клавдия, оно ставит в один ряд, как мы уже видели, циника-тирана Ричарда III и благородного Отелло. Гегель настаивает: «истинная развязка состоит... в разрешении противоположностей, в примирении сил действия (in der Versöhnung der Mächte des Handelns), которые в своем столкновении стремились различными способами уничтожить себя»³.

Приближаясь к концу своего обширного курса эстетики, Гегель уговаривает современных ему драматургов писать пьесы с примирительными развязками, рекомендует изображать внешние обстоятельства, в которые могут попасть герои, так, чтобы эти обстоятельства приводили к счастливому концу. Гегель самодовольно резюмирует свои «доводы»: «Признаюсь, со своей стороны, больше люблю счастливую развязку»⁴. Гегель, таким образом, утверждал, что для нового времени трагедия как жанр, адекватно выражающий трагические коллизии индивидуумов с современным обществом, государством, с необходимостью, является ненужной, так как теперь эти индивидуумы стали членами государства, в котором осуществляет себя абсолютная идея, и, следовательно, борьба против этой «разумной» действительности не может быть ни героической, ни возвышенной. Героическое принадлежит только прошлому, настоящее надо принимать не критически, а как идеальное. Отсюда понятна идеализация в Гамлете таких черт, как сомнение, самоанализ, самоуспокоение, недеятельность, при верном замечании: что Гамлет понимает свое призвание — дей-

¹ Гегель, Соч., т. XIII, Лекции по эстетике, кн. II, М., 1940, стр. 141—143.

² Там же, стр. 146.

³ Гегель, Соч., т. XII, Лекции по эстетике, кн. I, М., 1938, стр. 235—236.

⁴ Гегель, Соч., т. XIII, Лекции по эстетике, кн. II, М., 1940, стр. 145.

¹ Hegel, Vorlesungen über die Aesthetik, Dritten Band, Sämtliche Werke, XIV B., Stuttgart, 1928 s. 566.

² Там же, стр. 529.

³ Там же, стр. 553.

⁴ Там же, стр. 574.

ствовать, но так как он не решителен в себе, он «сомневается не в том, что ему нужно делать, а в том, как ему это выполнить»¹.

Так Гамлет в Германии был превращен в теоретика-немца, сентиментального филистера, в некую «вечную» категорию, которая служила оправданием идеи примирения с косностью, застоєм. Нигде не было до такой степени затемнено и использовано реакцией это толкование Геге при забвении противоречий в его взглядах. Великий украинский писатель и критик Ив. Франко правильно сказал по этому поводу: «Не менее вероятно и то, что труд комментаторов над «Гамлетом» со времени «Вильгельма Мейстера» Геге больше затемнил, нежели объяснил ее, открывал загадки и темные места там, где их совсем нет»².

Еще более четко противопоставил гамлетовскую бездейственность и революционную решительность как два крайних полюса отношений личности к общественным явлениям Ф. Энгельс. Об этой существенной черте характера Гамлета Ф. Энгельс высказался отрицательно: «...революционный инстинкт Бланки, его быстрая решительность даны ведь не всякому, и сколько бы Гамлет не твердил об энергии, он всегда останется Гамлетом»³. Речь видима, идет о несовпадении фабулы (откладывание мести) с философским содержанием монологов Гамлета.

Передовым людям был чужд культ гамлетизма. В Англии этого культа не принимали Байрон, Шелли, Э. Кин, во Франции — Стендаль.

После того, как с 1814 года великий английский актер Эдмунд Кин на сцене Друри-Лэнского театра изображал Гамлета энергичным, вместо пассивных размышлений, подчеркивал деятельное начало в нем — Байрон и Стендаль приветствовали Кина-Гамлета, несмотря на то, что Кин не смог глубоко проникнуть в философское содержание трагедии. Действенность, отрицание — вот что разделяли Байрон и Стендаль как последователи идей французского Просвещения и борцы против «Священного союза». Байрон и Стендаль тем самым выступили против концепции Шлегеля, Кольриджа и др. Стендаль писал: «Шлегелю больше подошла бы роль проповедника, чем литературного судьи. Он начинает с заявления, что презирает разум (т. VII, стр. 211—212)»⁴.

Увидев темпераментную игру Кина, его романтическую трактовку шекспировских образов, Стендаль пишет о действенном начале и демократизме в его искусстве: «...если бы он родился богатым или в хорошей семье, он не был бы Кином, а каким-нибудь холодным фатом. Правила вежливости, принятые высшими классами Франции и, надо полагать, Англии, воспрепятствуют всякое проявление энергии и притупляют ее...» (т. VI,

¹ Гегель, Соч., т. XII, Лекция по эстетике, кн. I, 1938, стр. 248.

² Ив. Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVIII, Київ, 1955, стор. 309.

³ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XV, стр. 226.

⁴ Темы и страницы указаны по изданию Собр. соч. Стендаля, 1933—1938, Л.

336—337). Стендаль пишет и о трагизме Кина — признает непременно в трагической борьбе проявление энергии: «Трагизм, как я его понимаю, я нашел у Кина, и я обожаю его. Он до краев переполняет мое воображение и мое сердце» (т. VI, стр. 351). Эту особенность исполнения образов Шекспира Э. Кином подтверждает С. Кольридж: «видеть его как он играл, одно и то же, что читать Шекспира при вспышках молнии».

Возникшее в литературе и критике стран Западной Европы на рубеже XVIII и XIX веков реакционное отношение к трагедии «Гамлет» не способно было раскрыть объективное содержание трагедии. Неверное отождествление идейного содержания ее (порожденного определенными историческими условиями) с гамлетизмом, приемлемым реакцией, возникло как потребность приспособить его к уровню своих консервативных взглядов.

Другое направление, прогрессивное, отрицало гамлетизм, боролось более или менее последовательно против его культа. Но и это направление не было тесно связано с освободительным движением в своих странах, было робким, и в критике не создало эпохи. Напротив, на Западе, более заметное влияние оставило реакционное направление. После Гегеля, много сделавшего для реабилитации Шекспира, оно было продолжено Ретшером, Фр. Фишером, Гервинусом и др. На Западе и в Америке это направление до сих пор в той или иной модификации остается господствующим.

В России положительная оценка этой трагедии появляется только с 30-х годов XIX в. Переделка Сумарокова в 1748 г. — это не шекспировский «Гамлет». Во второй половине XVIII века «Гамлет» в России был запрещен. Только в 1810 г. в Петербурге и в 1811 г. в Москве была поставлена эта трагедия, да и то не в переводе с подлинника, а по переделке С. Висковатова, опирающейся в свою очередь на французскую переделку Дюси. В этой пьесе Гамлет не убивает Клавдия, но оказывается на престоле, Офелия не умирает, — она будет женой Гамлета.

Писателей-декабристов и Пушкина Шекспир, как известно, приводил в восторг, но трагедия «Гамлет» особого интереса у них не вызывала, хотя Пушкин и писал о народности ее. В 20-е и 30-е годы на страницах журналов «Московский телеграф» и «Сын отечества» появляются статьи с положительными оценками творчества Шекспира, направленные против классицизма и против переделок пьес Шекспира.

Лермонтов и Белинский дали новую концепцию образа Гамлета в отличие от господствовавших на Западе. Лермонтов — «эхо декабристских настроений» (Луначарский) через шесть лет после трагедии декабристов в письме к М. А. Шан-Гирей из Москвы писал: «Вступаюсь за честь Шекспира. Если он велик, то это в Гамлете, если он истинно Шекспир, этот теней необъемлемый, проникающий в сердце человека, в законы судьбы, оригинальный, то есть неподражаемый Шекспир, то это в Гамлете». Затем Лермонтов пересказывает одно место текста пьесы, которую он читал

в подлиннике, и высказывает при этом первую в истории мирового шекспироведения мысль о том, что Гамлет обладал сильной волей, а не только тайной глубоких мыслей. Цитируя на память, Лермонтов пишет: «Гамлет берет флейту и говорит: «Сыграйте что-нибудь на этом инструменте». И когда придворные отказались, Гамлет сказал: «...Когда из такой малой вещи вы не можете исторгнуть согласных звуков, как хотите из меня, существа одаренного сильной волей, исторгнуть тайные мысли?...». И Лермонтов называет это место прекрасным¹. Как увидим дальше, Гамлет был близок Лермонтову.

Через семь лет Белинский выскажет овой взгляд на ту же черту образа Гамлета, взгляд, близкий к лермонтовскому. В вышеприведенном высказывании Лермонтов не ограничивается тем, что продолжает борьбу, которую начали Карамзин, Кюхельбекер, Бестужев и Пушкин против искажений Шекспира Дюси, против придворно-аристократической эстетики псевдоклассицизма. Своим высказыванием о «Гамлете» Лермонтов смело ставит себя в оппозицию против сторонников официальной эстетики, как псевдоклассической, так и реакционно-романтической, имеющей своей целью примирять противоречия, охранять режим Николая I.

Это можно иллюстрировать хотя бы такими фактами: в 1826 году дирекция Петербургских театров издает постановление, в котором сказано «не принимать трагедий, написанных вольными стихами»², в 1831 году директор Московского Малого театра выразил невежественное, грубое отношение к творчеству Шекспира и к его почитателям, сказав однажды: «уверю вас честью и совестью, что Шекспир ничего хорошего не написал и сущая дрянь»³. В. А. Жуковский о Гамлете отзывался как о «чудесном уроде» и отказывался понимать смысл трагедии.

Принимая «великое», «проникающее в сердце человека», «оригинальное» в творчестве Шекспира, Лермонтов не принимал в «Гамлете» гамлетизма в реакционном «немецком» понимании его.

В стихотворении «1831-го июля 11 дня» с пафосом, полным трагизма, Лермонтов высказывает коренное, принципиальное во всем его мышлении — неистребимую жажду бытия, жажду деятельности, жажду претворения своих идей в действие — то, что целиком и полностью отрицает сущность гамлетизма:

Мне нужно действовать, я каждый день
Бессмертным сделать бы желал...

Это — Лермонтовский прометеизм. Сочувственно и высоко ценил его М. Горький: «...в стихах Лермонтова... жадное желание дела, активного вмешательства в жизнь. Жажда дела, тоска сильного человека, который не находит почвы для приложения своих сил,

¹ М. Ю. Лермонтов, Полн. собр. соч., т. IV, М.—Л., 1948, стр. 400—402.

² Цит. в «Шекспировском сборнике», М., ВТО, 1947, стр. 66.

³ Цит. в т. VIII-м, Полн. собр. соч. П. А. Вяземского, СПб., 1883, стр. 80.

была вообще свойственна людям тех годов»¹. В «Парусе» (1832) с огромной драматической силой метафорически высказан внутренний бескомпромиссный дух мятежа против гнета и такое же по силе бурное стремление к борьбе. Глубочайшее признание Лермонтова сводилось к главному: подлинное счастье в том, чтобы решительно идти навстречу буре жизни, а прекрасное в ней, — не покой, а мятеж, пусть даже и одинокий, как единственно возможный тогда:

А он, мятежный, просит бури,
Как будто в бурях есть покой! —

это голос, обращенный в будущее русской литературы, русской истории, через Некрасовское —

Буря бы грянула, что ли? —

к бессмертному Горьковскому:

— Пусть сильнее грянет буря!..

Как ни мучительны порой тоска и сомнения Лермонтова, Мочалова, Герцена, Белинского и др. — они полны решимости преодолеть свои сомнения. О передовых людях 30-х годов Луначарский писал: «Это трагизм пробуждения одиночек, которые не могут опереться ни на какую силу». («Литер. критик», 1937, № 4). Лермонтов, как и Гамлет, преодолевает аналогичные «гамлетовские» сомнения силой своей воли, подобно воле Прометея:

Так есть мгновенья, краткие мгновенья,
Когда, столпясь, все адские мученья
Сплетаются на сердце — и грызут!
Века печали стоят тех минут.

Но мощный ум, крепясь и камня,
Их превращает в пытку Прометея!

(«Измаил-Бей», ч. I, XXVII).

События общественной и литературной жизни 30-х годов XIX ст. вплоть до знаменитого исполнения образа Гамлета Мочаловым в Московском Малом театре, до появления статьи Белинского об этом важном общественно-культурном событии, представляют собой непрерывное напряжение скрытого конфликта между николаевским деспотизмом и одиночками-героями. Эти события объясняют факт отрицания ими гамлетизма в любимом произведении Шекспира «Гамлет» и принятие в нем беспощадного анализа и критики во многом аналогичной социальной действительности, понимание трагических коллизий, порождаемых таким общественным развитием. В сердцах этих русских людей, как писал Герцен, созревала идея мести, идея отрицания и борьбы, жажда деятельного бытия.

¹ М. Горький, История русской литературы, М., 1939, стр. 160.

И подобно Гамлету, Лермонтов, Белинский, Герцен, Мочалов понимали свое великое призвание, свою ответственность перед народной правдой, но не могли действовать, не знали — как общественной практикой, делом осуществить свое призвание. Но они не Гамлеты. В их сознании мучительно соединялись и муки Прометея, и муки Гамлета, и прометейзм и гамлетизм, воля и рефлексия (анализ, раздвоение, критика).

Необходимость защиты того факта, что именно Лермонтов первый выступил против эстетизации гамлетизма (безволия), утверждая волевое начало в образе Гамлета, мотивируется следующими соображениями: а) в западной и русской критике распространено неверное мнение, что первым, кто сформулировал мысль о волевом Гамлете был К. Вердер, читавший курс лекций в Берлинском университете в 60—70-х годах XIX в. (курс лекций был издан отдельной книгой в 1875 г. «Чтения о Шекспире и его «Гамлете»); б) со времени высказанной Лермонтовым оценки (хотя она и не стала достоянием общественной мысли), а не только со времени появления статей Белинского и исполнения образа Гамлета Мочаловым следует начинать историю толкования «русского Гамлета»; в) проблема образа Гамлета не сводится к решению вопроса — сильный или слабый Гамлет, на что русская и украинская классическая и советская критика (в последнее время) дают правильный ответ.

Образ Гамлета следует исследовать во всех его связях в той ситуации, в которой он действует, при непременно изучении всего ценного, что было достигнуто до наших дней в шекспироведении.

Первое представление «Гамлета» в Московском Малом театре состоялось 22 января 1837 года. В роли Гамлета — Мочалов. Начиная с первого, Белинский посещает спектакли один за другим, с содроганием сердца следит за исполнением гениального Мочалова и через несколько дней начинает писать статью «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета». Работа над статьей продолжалась почти весь год, — до 9 декабря 1837 г. В начале статьи Белинский словами, полными лирической взволнованности восклицает: «Г а м л е т!» понимаете ли вы значение этого слова — оно велико и глубоко.»

Оценка Белинским всей трагедии и центрального образа Гамлета во многом напоминает лермонтовскую. Белинский, Лермонтов и Мочалов и позже Ив. Франко не были одинокими в своем понимании народности ее.

Для более полного суждения о художественной силе и народности этой трагедии следует вспомнить отношение к ней передовых людей того времени, названного Герценом «темной ночью». Актер А. И. Южин говорил, что Мочалов исполнял образ Гамлета так, что «Вся скорбь и боль души претворились в глубокую тоску принца, и его принцу нужен был хотя мгновенный выход из этой давящей души тоски — и выход находился... слышалось русскому человеку того времени все, что русский же великий ар-

тист воплощал в... Гамлете: и жажда вскрикнуть всею грудью после долгого вынужденного молчания, и недоверие к своим силам, и отчаяние от своего бессилия, и неудержимое стремление хоть перед единственным другом — Горацио — засвидетельствовать правду. Реальная жизнь отражалась в великом художественном моменте с грозовой силой, и чутко внимал этим звукам Белинский дрожа и волнуясь»¹.

В течение всего года, когда шел этот спектакль, в сознании Белинского происходила борьба: то он разделял гегелевскую схему развития и склонен был считать верной оценку Гамлета, данную Гете, и этим выражал свое раннее, философско-объективистское понимание действительности, то был упоен Мочаловской интерпретацией — деятельного, энергичного, сильного Гамлета, Гамлета разоблачителя, обвинителя, тираноборца.

Белинский высказывает и свой восторг и свое несогласие с интерпретацией Мочалова: «Мы видели Гамлета, художественно созданного великим актером, следовательно, Гамлета живого, действительного, конкретного, но не столько шекспировского, сколько мочаловского, потому что в этом случае автор, самовольно от поэта, придал Гамлету гораздо более силы и энергии, нежели сколько может быть у человека, находящегося в борьбе с самим собою и подавленного тяжестью невыносимого для него бедствия, и дал ему грусти и меланхолии гораздо менее, нежели сколько должен ее иметь шекспировский Гамлет. Торжество сценического гения... состоит в совершенной гармонии актера с поэтом, следовательно, на этот раз Мочалов показал больше огня и дикой мощи своего таланта, нежели умения понимать игруемую им роль... Словом, он был великим творцом, но творцом субъективным, а это уже важный недостаток»².

Через три года после этого Белинский ближе присмотрится к действительности, глубже познает ее.

В первый же год своего пребывания в Петербурге, он отходит от философского примирения с действительностью. И вместе с тем он уточняет свою точку зрения на трагедию «Гамлет».

Общественные и эстетические идеи, выраженные Лермонтовым, Мочаловым, Белинским, Герценом, — это те идеи, которые были необходимым требованием времени. Отражая освободительные стремления народа, эти великие русские люди сознавали трагическое неравенство сил в борьбе, поэтому в первую очередь вооружались силой критического анализа и разоблачения существующего порядка, погружались в самоанализ своего великого призвания. Это и делало трагедию «Гамлет» во многом близкой им.

Интерпретация образа Гамлета, данная Мочаловым, соответ-

¹ А. И. Южин-Сумбатов, Воспоминания, записи, статьи, письма. М.—Л., 1941, стр. 363—364.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. II, М., 1953, стр. 328—329.

ствовала всему духу творчества Лермонтова, совпадала с его пониманием значения этой трагедии для тех исторических условий.

Мочалов, по выражению одного из современников, «сотрясал бурно» сердце зрителей своим протестом против позорной действительности, своим призывом к борьбе с нею — и этому сотрясению благодарно отдавалось целое поколение Лермонтова и Тургенева. Романтизм Мочалова, которому посвящены горячие строки Белинского, был реализмом отрицаний старого мира, призывом к действую, к борьбе»¹.

Даже полемическая характеристика Мочалова — Гамлета, данная консерватором Ап. Григорьевым, обнаруживает что-то Лермонтовское в исполнении Гамлета Мочаловым: «Трагик, как Мочалов, есть именно какое-то веяние, какое-то бурное дыхание. Он был целая эпоха... на все налагал свою печать, печать внутреннего душевного трагизма, — ...Ведь Гамлет, которого он нам давал, радикально расходился хотя бы, например, с Гетеvским представлением о Гамлете... великий трагик есть... не вся жизнь, но жизнь в ее напряженности, в ее лихорадке, в ее, коли хотите, лиризме»².

Белинский радовался торжеству Мочалова в роли Гамлета и продолжал свои размышления над сложным содержанием этой трагедии. Он не остановился на понимании ее, которое сложилось у него к этому времени.

Трактуя в 1838 году образ Гамлета, Белинский испытывал в это время и влияние идеалистической философии Гегеля и влияние пафоса Мочалова. Его суждение о нем было еще не устойчивым.

Понимание образа Гамлета Белинским отличалось от понимания западноевропейских комментаторов. Новое, что внес Белинский, — это: а) анализ эволюции образа Гамлета, б) указание на расхождение гуманистического идеала Гамлета с несообразной действительностью, в) утверждение положения о том, что Гамлет сильный и смог после временной слабости преодолеть ее в себе — преодолеть гамлетизм³.

Белинский попытался философски осмыслить развитие сложнейшего образа в мировой драматургии и применил открытый Гегелем закон диалектики — отрицание отрицания. Но он упростил этот закон, он принял трехступенчатую схему — триаду (тезис, антитезис, синтез), которая, как известно, не исчерпывает процесса развития, а как бы втискивает его в замкнутый круг, примиряет противоречия в абстрактном синтезе. Такая схема искажает действительное развитие природы, общества, человека и его мышления.

¹ С. Дурылин, Театр жизненной правды, «Театр», М., 1949, № 10, стр. 17.

² А. П. Григорьев, Великий трагик, 1915, М., стр. 38—42.

³ О преодолении временной слабости, отчаяния решительными действиями после IV акта, писал в 30-х годах XX в. талантливый английский шекспировед и режиссер Гренвилл-Баркер.

Заимствуя из распространенной тогда философии схему развития абсолютной идеи, Белинский писал о трех ступенях в развитии Гамлета: первая — младенческая, бессознательная гармония; вторая — распадение, дисгармония духа, слабость воли, критика действительности, отрицание ее; третья — переход в мужественную и сознательную гармонию, нахождение в себе силы и решимости, но для чего? — для просветленного созерцания действительности, чтобы осознать необходимость примириться с нею. («Гамлет, драма Шекспира, Мочалов в роли Гамлета», 1838 г., Полн. собр. соч., т. II, 1953 г., стр. 293).

Ошибка тех, кто, говоря об истолковании «Гамлета» Белинским, основывается только на этой его статье, в том, что они берут преодоленную позже самим Белинским схему: развитие противоречий и преодоление их. В тексте трагедии «Гамлет» нет преодоления противоречий.

По мере того, как Белинский познавал жизнь, стремился «к отысканию истины», отходил от идеи примирения с действительностью и приближался к материализму, он преодолевал идеализм и недостатки этой схемы.

Осенью 1839 года Белинский переехал в Петербург. Меньше чем через год в письме к Боткину он пишет: «Положение истинно-трагическое!.. Что делать? Гибель частного в пользу общего — мировой закон. В утешение наше (хоть это и плохое утешение) мы можем сказать, что хоть Гамлет (как характер) и ужасная дрянь, однако ж он возбуждает во всех еще больше участия к себе, чем могучий Отелло и другие герои шекспировских драм. Он слаб и самому себе кажется гадок, однако только пошляки могут назвать его пошляком и не видеть проблесков великого в его ничтожности... с действительностью мы в ссоре и по праву ненавидим и презираем ее» (Письма, т. II, СПб., 1914, стр. 129).

Не прошло и двух лет, как Белинский начал несколько менять свое отношение к Гамлету. У него теперь более верное понимание этого сложного образа. В его слабости — «его ничтожности» есть теперь что-то великое, — вероятно то, что он вступил в «ссору с действительностью», которую презирал так же, как теперь сам Белинский ее презирает. А действительность была ужасна, достойна только ненависти и презрения. 27 июля 1841 года был убит Лермонтов. Убит, но не сломлен. Белинский погружен в изучение его произведений, глубже познает «мировой закон» борьбы «частного» с «общим», совершает более решительный поворот к революционному отрицанию «общего». Белинский твердо стал на путь отрицания ненавистной ему действительности.

Некоторые критики еще судят о взглядах Белинского на трагедию «Гамлет», исходя из анализа этой его статьи, написанной в 1838 году. В этом кроется, повторяем, ошибка. Во-первых, по этой одной статье нельзя судить об окончательном взгляде Белинского на трагедию «Гамлет». Во-вторых, нельзя потому, что эволюция его философских взглядов привела к уточнению этой про-

тиворечивой концепции. В-третьих, Белинский высказал свое окончательное отношение к этой трагедии несколько позже, будучи материалистом.

В этой статье и позже в других Белинский исследует то психологическое состояние Гамлета, которое он называет «распадением», «дисгармонией». В этой статье он писал о причине «распадения»: «Вера была жизнью Гамлета, и эта вера убита или, по крайней мере, сильно поколеблена в нем — и отчего же? — оттого, что он увидел мир и человека не такими, какими бы он хотел их видеть, но увидел их такими, каковы они суть в самом деле» (II, стр. 291).

В 1841 г. Белинский глубже проникает в сущность внутренней трагической коллизии Гамлета, говорит о его нравственных муках, о его философском складе ума, способном из нескольких частных жизненных случаев делать обобщения и правильно понимать трагические коллизии: «Ужасное открытие тайны отцовской смерти, вместо того чтобы исполнить Гамлета одним чувством, одним помышлением — чувством и мыслью мщения, каждую минуту готовыми осуществиться в действии, — это ужасное открытие заставило его не выйти из самого себя, а уйти в самого себя и сосредоточиться во внутренности своего духа, возбудило в нем вопросы о жизни и смерти, времени и вечности, долге и слабости воли, обратило его внимание на свою собственную личность... Гамлет перестал верить добродетели, нравственности, потому что увидел себя неспособным и бессильным ни наказать порок и безнравственность, ни переставать быть добродетельным и нравственным. ...ужасное событие требует от него не чувства и мысли, но дела, из идеального мира вызывает его в мир практический, в чуждый его духовной настроенности мир действия. Естественно, что из этого положения возникает внутри Гамлета страшная борьба, которая и составляет сущность всякой драмы» (V, стр. 20).

В статье пятой о Пушкине, в 1844 году Белинский говорит о пафосе писателя, как страстном его стремлении отразить интересующее его явление действительности, выразить свою определенную нравственную идею. В качестве примера для пояснения своей мысли о пафосе писателя Белинский приводит наряду с другими произведениями и трагедию «Гамлет». И вот здесь Белинский высказывает иной, на этот раз более верный взгляд на эту трагедию, углубляя одно из положений первой статьи о столкновении гуманистической мечты с действительностью: Гамлет «пылок, как все благородные души: всё злое возбуждает в нем энергичное негодование, всё доброе делает его счастливым». (II, стр. 290). Теперь Белинский выделяет в трагедии критическую силу ее. «Пафос «Гамлета», — пишет Белинский, — составляет борьба негодования на порок и преступление с бессилием вступить с ним в открытый и отчаянный бой, как того требует сознание долга. Гамлет в покойном короле страстно любил отца и высоко

уважал великого человека, — этот король вероломно, изменнически убит и кем же? — шутком и пьяницею, человеком бездушным и подлым, который украл у своего родного брата и корону, и жизнь, и честь его жены, Гамлетовой матери, которая по ничтожеству своего характера, делит с убийцею своего царя и брата, а ее мужа, несправедливо добытую власть и оскверненное прелюбодеянием ложе!.. Сколько причин для Гамлета мстить неумолимо, страшно... Он знает, что ему должно делать, — и он робет перед предстоящим подвигом, бледнеет страшного вызова, колеблется и только говорит, вместо того, чтобы **делать**, в своей позорной нерешительности. Но, если слаба его воля, то душа его столь же велика, сколько и чиста»¹.

В статье 1838 г. Белинский не говорил так отчетливо о борьбе против «порока и преступления», теперь он признает такую борьбу как важную тему этого произведения; тогда, по Белинскому, мать-королева «не больше, как слабая женщина», теперь — она «ничтожество», соучастница порока и преступления; тогда король Клавдий «только жалок и ничтожен», теперь — он изменник, шут, пьяница, бездушный, подлый, вор, вероломный убийца; тогда слабость и нерешительность Гамлета признавались им как необходимое условие гармонии, теперь это только одна из черт Гамлета, которая оценивается «позорной». Как тогда, так и теперь нет у Белинского примирения с порочным и преступным в жизни, но тогда идеалистические философские взгляды его прорывались в виде таких признаний: в жизни «все — безусловное благо», или — «зритель выходит из театра, — писал тогда Белинский, — с чувством гармонии и спокойствия в душе, с просветленным взглядом на жизнь и примиренный с нею, и это потому, что в борьбе конечностей и личных интересов он увидел жизнь общую, мировую, абсолютную, в которой нет относительного добра и зла, но в которой все безусловное благо!»². Тогда, после девятого посещения спектакля в начале декабря 1838 г., Белинский, наконец, был доволен несколько измененной Мочаловым трактовкой Гамлета, — доволен отказом его представлять в игре преобладание негодования, ожесточенности, деятельного начала над грустью и слабостью. Он с удовлетворением писал тогда: «Мочалов вполне постиг тайну характера Гамлета» (II, стр. 336). Теперь же Белинский обнаружил и нечто новое, иное в характере Гамлета: «презрение к самому себе» за свою «позорную нерешительность», за свою слабость, за свои колебания, тормозящие необходимую борьбу с пороком и преступлением. Тогда в анализе превалировал объективистский философско-психологический момент, теперь, в этой новой оценке, — превалирует момент социальный: необходимость решительной борьбы с социальным злом, с государственным преступлением. В условиях становления революционно-демократиче-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, 1955, стр. 313.

² В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. II, 1953, стр. 302.

ской идеологии прежнее понимание «Гамлета» было для Белинского недостаточным.

Герцен в своем высказывании о Гамлете выделяет именно этот момент, как самый существенный. Он говорит о значении трагедии для понимания в кризисные эпохи победы «черных дел», «ничтожного и пошлого» над великим: «Характер Гамлета ... до такой степени общечеловеческий, особенно в эпоху сомнений и раздумья, в эпоху сознания каких-то черных дел, совершавшихся возле них, каких-то измен великому в пользу ничтожного и пошлого, что трудно себе представить, чтоб его не поняли»¹. Этим самым Герцен указал на то, чем трагедия Гамлета привлекала внимание передовых людей в первые два десятилетия после драмы на Сенатской площади и казни декабристов.

В другом месте Герцен дал характеристику трагического столкновения передовых русских людей с царизмом тех десятилетий. С особенной убедительностью объясняет она то, что трагедия «Гамлет» не могла не быть во многом созвучной их настроением, и то, что это настроение вызывалось преступными «черными делами», совершаемыми теми, кто своей «черной кровью» не смыл «праведной крови» этих великих русских людей: «Ужасный, скорбный удел уготован у нас всякому, кто осмелится поднять свою голову выше уровня, начертанного императорским скипетром; будь то поэт, гражданин, мыслитель — всех их неумолимый рок толкает в могилу. История нашей литературы — это или мартиролог, или реестр каторги»².

В 50—60-х годах обостряются классовые противоречия, борьба против крепостничества нарастает. Центральной фигурой этого времени был Чернышевский, который вместе с Добролюбовым боролся против царизма, крепостного права, рутины. Как литературные критики оба они вели неустанную борьбу за реалистическую эстетику, за демократическое искусство, за создание нового положительного героя — человека действий, носителя революционных идей.

До этого времени в русской литературе широкое распространение получил образ «лишнего человека». А теперь — иная обстановка, она требовала ответа на вопрос: Что делать? Своей деятельностью, своими литературными произведениями, в частности романом «Что делать?» (1863 г.) Чернышевский дал на него ответ. В полном соответствии с основным положением своей эстетики: «Прекрасное есть жизнь... Какова должна быть по нашим понятиям», Чернышевский наделяет своих героев прекрасными чертами русского национального характера. Рахметов — человек сильной воли, с огромной верой в победу революционного дела. Вера в свое правое дело и ясность цели, к которой он стремится, присущи ему как профессионалу-революционеру. Лопухов

и Кирсанов — общественные деятели, люди науки, как и Рахметов, бодро и уверенно идут к своей цели — служить своему народу. Это прекрасное в жизни!

В 1856 г., через год после блестящей защиты знаменитой диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности», Чернышевский говорит, что многие его современники уже не желают слышать старые речи, в которых отзывается «мученье внутренней борьбы», что они ждут новой речи, изгоняющей сомнения — «речи человека, который становится во главе исторического движения с свежими силами; мы ждем такого человека и его речи, бодрейшей, вместе спокойнейшей и решительнейшей речи»¹.

Борьба Чернышевского против «лишних людей» была косвенно борьбой против гамлетизма: ведь тогда либералы жонглировали искаженным образом Гамлета. Чернышевский дает положительную характеристику противоречивого образа Гамлета: «Мы хотим знать, почему Гамлет — Гамлет, т. е. человек, при всех прекрасных качествах своей души делающийся мучением для самого себя и причиной гибели для тех, судьба которых от него зависит... Одною слабостью характера при силе ума, наклонного к рефлексии, этого дела не объяснишь... Есть тут другое обстоятельство: Гамлет находится в фальшивом или, проще сказать, ненатуральном положении... Из ста человек девяносто девять, будучи в его положении, точно так же мучились бы, наделали бы точно таких же бед и себе и другим. Различие темпераментов относительно таких дел имеет мало важности. В этом и заключается всемирное значение драмы Шекспира, что в Гамлете вы видите самих себя в данном положении, каков бы ни был наш темперамент»².

Но теперь иные общественные условия и, следовательно, иные задачи. Теперь созрела необходимость переходить к практической деятельности. Поэтому гипертрофированные гамлеты со своим «гамлетизмом» ненатуральны, равно «дурны», по Чернышевскому. «Лишние люди» имели основания в самой необходимости вещей, — они либералы, дворяне, они — продукт этой среды: говорят красиво, а поступают дурно, ибо они боятся перемен в жизни. «Гамлеты» (не шекспировские) — это консерваторы, либералы, резонеры. На смену им должен прийти новый герой. Наиболее существенная черта этого нового героя, в противоположность людям с гамлетовскими сомнениями — это способность на героический подвиг во имя избранной им ясной ближайшей цели — борьбы за освобождение народа. Гамлет — индивидуальный борец; теперь же борец связан с народом. В своей теоретической эстетике Чернышевский относит волевое, цельное, героическое в человеке к прекрасному и возвышенному. Он защищал эти качества: «от самого человека зависит, до какой степени жизнь его наполнена прекрасным и великим. Пуста и бесцветна бывает жизнь только

¹ А. И. Герцен, Былое и думы, т. II, М., 1939, стр. 224.

² А. И. Герцен, Собр. соч., в тридцати томах, т. VII, М., 1956, стр. 208.

¹ Н. Г. Чернышевский, Избр. соч., М., 1934, стр. 451.

² Там же, стр. 490.

у бесцветных людей...»¹. По Чернышевскому, Шекспир не разделял всех настроений Гамлета, в частности его пессимизма, как это твердили и твердят буржуазные шекспироведы, отождествляя автора и героя, приводя в доказательство тот факт, что трагедия «Гамлет» наиболее лирическая из всех пьес Шекспира.

К этой борьбе против гамлетизма в период резкого размежевания идейно-политических сил примкнул и И. С. Тургенев, оставаясь еще сотрудником «Современника». В речи «Гамлет и Дон-Кихот», произнесенной им в январе 1860 года, важно то, что взгляды либерала не заглушили в великом писателе чувства ответственности перед русским народом и благодарной его памяти к своему учителю Белинскому. Великий писатель, поднимавший всегда значительные проблемы русской общественной жизни, принимавший непосредственное участие в ней, не чуждый веяниям нового, дал кое в чем правильную, но несколько одностороннюю характеристику гамлетам, которые не способны идти вперед, звать за собой. Гамлет, говорил Тургенев, — это «Анализ прежде всего и эгоизм, а потом безверье. Он весь живет для себя... он скептик — вечно возится и носится с самим собою; ...Гамлеты ничего не находят, ничего не изобретают и не оставляют следа за собою... не оставляют за собою дела. Они не любят и не верят... Гамлеты, точно бесполезны массе; они ей ничего не дают, они ее никуда вести не могут, потому что сами никуда не идут. Да и как вести, когда не знаешь, есть ли земля под ногами»². Тургенев не объясняет исторических условий возникновения этого образа. Как идеалист в вопросах истории, он и не мог дать такого объяснения. Допускает Тургенев и другую серьезную ошибку: — не говорит он об объективном значении критики той действительности, которая выражена в трагедии. Он говорит о борьбе Гамлета, отделив образ от сюжета и исторических условий. Тургенев превратил его в некую «вечную» категорию, противопоставив ее другой такой же «вечной» категории — донкихотству. Однако развенчание гамлетизма Тургеневым даны так, что они совпадали с развенчанием и отрицанием его революционными демократами. Среди его любимых Шекспировских героев был Брут, которого он называл «чистейшим из его созданий» и «побежденной добродетелью». Не любил он преступника-тирана Ричарда III и колеблющегося Гамлета. Место Шекспира Тургенев определял как представителя «Нового начала... долженствующего пересоздать весь общественный строй: начала гуманности, человечности, свободы»³. Тургенев верил в конечную победу этого начала и поэтому в развенчивании гамлетизма был довольно последовательным. В своем стихотворении в прозе («Порог», 1878), Тургенев называет русскую девушку «святой» за то, что она была готова перенести все: холод, голод,

ненависть, насмешки, презрение, обиду, тюрьму, болезнь, одиночество, — все страдания, все ужасы, даже смерть, и все это во имя гражданской идеи — борьбы с мраком социальной действительности.

Узость взгляда на трагизм Гамлета, упрощенно сводимый только к настроению обреченности, отрицала и украинская демократическая критика. Украинские передовые деятели осознавали общность исторических задач в освободительном движении русского и украинского народов. Они правильно понимали свое назначение в развитии литературы жизненной правды и в решении проблем реалистической эстетики, поставленных Белинским, Чернышевским, Шевченко.

Крупный представитель критического реализма П. Мирный, задумав писать драмы, усиленно изучал творческий опыт Шекспира. Перечитывая его произведения он открыл в нем мыслителя, психолога-гуманиста. Находясь, как и русские деятели, в сложных, порой тягостных жизненных обстоятельствах, П. Мирный с помощью «Гамлета» осмысливал трудность избранного пути, содержание своих тревожных дум, возникавших в начале творческой деятельности. В 1870 году, за десять лет до создания своего знаменитого социально-психологического романа «Разве режут волю, когда ясля полны?» о трагической гибели одаренной, деятельной натуры в крепостнических и буржуазно-бюрократических условиях, П. Мирный записал в свой дневник: каждая трагедия Шекспира «глубоко... хватает вас за сердце, льет в душу вашу такую несказанную тоску за Лира, за Отелло... А Гамлетовское: быть или не быть! У кого оно не находит отклика в сердце у начала какого-то дела нового, незнакомого, скованного с совестью человеческой, с его мыслями, верою? Оно... не дает покоя, наполняя тревогой сердце кипучее»¹.

Мысль П. Мирного ясна: мучительные размышления Гамлета не парализуют его воли к действию, они свойственны многим, — тем, кто начинает новое, незнакомое дело, тем, чья совесть контролирует каждое намерение, а острый разум сдерживает горячие чувства, сильные желания, постигая сложность трагических обстоятельств.

Никто так обстоятельно, так глубоко не сказал в украинской критике о трагедии «Гамлет» как И. Франко. В предисловии к переводу П. Кулиша, изданном во Львове в 1899 году, И. Франко правильно определяет ее, как философскую драму, называет ее гениальнейшим произведением Шекспира, правильно выделяет ряд существенных качеств героя ее: «Герой трагедии — мыслитель, а события трагедии толкают его мысль к разбору наиболее важных, наиболее сложных вопросов о цели существования, о ценности жизни, о природе этических понятий и социального поряд-

¹ Н. Г. Чернышевский, Избр. соч., М., 1934, стр. 76.

² И. С. Тургенев, Собр. соч., т. 10, М., Изд. «Правда», 1949, стр. 8, 11, 12.

³ И. С. Тургенев, Собр. соч., т. 10, М., 1949, стр. 21.

¹ «Радянське літературознавство», К., 1950, № 14, стр. 125.

ка»¹. Затем он говорит о скептицизме Гамлета, об элементах релятивизма в его взглядах, на что в свое время указывал Герцен, а позже Брандес и др.

Недостаточно критически И. Франко относится к субъективно-биографическому методу Брандеса в оценке образа Гамлета, когда говорит, что он является «наиболее субъективной фигурой из всех, какие создал Шекспир», когда говорит о сугубо биографических фактах, оказавших влияние на создание этого образа. Однако И. Франко здесь же преодолевает эту свою ошибку правильным указанием на историческую обстановку, породившую трагедию «Гамлет». Он пишет, что характер Гамлета вылился «частично из собственной натуры и из обстоятельств собственной жизни поэта», а затем: «написана эта драма была под влиянием фактов, которые весьма глубоко должны были взволновать душу и фантазию Шекспира... Не было недостатка и в иных современных фактах»². Франко придерживается принципа историзма, когда говорит, что Шекспир отразил в «Гамлете» свое время, а не прошлое: «Он перенес место действия... из IX или X века в свой собственный, велел Гамлету учиться в Виттенбергском университете... одним словом «Гамлет»... не историческая трагедия из датского прошлого»³.

В монологе Гамлета «Быть или не быть» И. Франко обнаружил философски осмысленное выражение народных дум. Франко акцентирует внимание на мотиве народности этого монолога, — на тех словах Гамлета, которые мог бы сказать и рядовой подданный короны, терпевший муки, угнетение⁴. Франко пишет: «поэт почти целиком забывает, что говорит принц; слова выходят как бы из уст подданного, который вынужден весь век терпеть муки и «выносить бичи и насмешки жизни, несправедливость угнетателя, презрение гордеца, боль отвергнутой любви, проволочку в судах, наглость чиновников и удары, которые терпеливое достоинство получает от недостойных»⁵, «...это... стон собственного сердца поэта», — пишет Франко.

Чтобы выяснить своеобразие реалистического метода Шекспира при обработке легендарных и исторических источников, Франко в этом предисловии тщательно излагает содержание рассказов, которыми пользовался Шекспир или мог использовать. Франко подробно передает сюжет старинной латинской редакции предания об Амлете, записанного впервые в конце XII века датским хронографом Саксоном Грамматиком, потом в XVI веке де-

¹ Иван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVIII, Київ, 1955, стр. 317—318.

² Иван Франко, Твори в двадцяти томах, т. XVIII, Київ, 1955, стр. 315.

³ Там же, стр. 316—317.

⁴ Если бы Н. Охлопков и Е. Самойлов знали эту мысль И. Франко, они не упростили бы этого монолога в своем спектакле, о чем будет сказано ниже.

⁵ Эти слова Гамлета, приводимые И. Франко в перев. на укр. язык П. Кулиша, здесь даны в переводе М. Морозова.

рассказанном французом Бельфоре, говорит об утерянной английской пьесе о Гамлете, которую Шекспир знал. В этих источниках главная тема — кровная месть и подготовка к ней.

При рассмотрении источников и сопоставлении ряда мотивов шекспировского «Гамлета», Франко обнаруживает свою незаурядную эрудицию по этому вопросу. За исключением нескольких второстепенных, незначительных или спорных положений, все сказанное им соответствует современному научному уровню и стоянию вопроса о сюжетных источниках «Гамлета».

Франко пишет, что Шекспир взял некоторые черты Гамлета, описанные в рассказе Саксона Грамматика: что он «притворяется безумным, думает о мести за отца и намеренно говорит все так, чтобы это была и правда, и чтобы при этом никто не мог додуматься до действительной правды»¹. Многие другие подробности и детали Шекспир отбросил или видоизменил и «из грубого, кровавого материала, грубовато обработанного руками не высоких талантов или попросту театральных ремесленников, он создал бессмертное архипроизведение»². Эти материалы «были для автора как бы кучей хвороста, из которого только гений может сделать костёр, что горит и светит века»³.

Франко делает и ошибки. Нельзя, например, принять его утверждение, что Шекспир недостаточно думал над тем, будут ли взятые им из источников отдельные сюжетные детали соответствовать характеру Гамлета, созданного его гением?

Франко близок к взглядам русской критики по вопросу внутренней трагической коллизии Гамлета и о глубоком постижении ее Шекспиром, как типической для гуманистов эпохи позднего Возрождения. Шекспир, утверждает Франко, «был свидетелем бунтов и катастроф, которые могли в чуткой душе вызвать впечатление, как будто «мир выходит из устоев»... Он чувствовал в себе силу и способность, чувствовал тот огонь гениальной натуры, который должен пылать на вершинах человечности... его боль взорвалась горькой иронией, и устами Гамлета он высказал свой личный опыт и разочарование»⁴.

Франко высказал и свое отрицательное отношение к культуре гамлетизма, созданного буржуазным шекспироведением после выхода в свет «Вильгельма Мейстера» Гете⁵.

Автор «Вечного революционера», «Каменоломов», вынашивавший с 1874 года замысел создать драматическую трилогию о Прометее, боролся против такого взгляда на трагические коллизии, он разрабатывал прометеевскую, революционную, продолжая вместе с Л. Украинкой традиции Т. Шевченко. Франко отбрасывал буржуазное понимание трагического, как субъективного, му-

¹ И. Франко, Твори в 20-ти томах, т. XVIII, К., 1955, стр. 312.

² Там же, стр. 314.

³ Там же, стр. 317.

⁴ Там же, стр. 317.

чительного переживания трагического в жизни, которое пытается еще «гамлетовской» традицией. Он признает необходимость борьбы, в результате которой придет победа, хотя бы и ценою жертв. Франко понимает трагическое, как отражение борьбы нового, народного со старым. Каменоломы дробят скалу и сознают, что хотя они, как ранние революционеры, своей победы и не увидят, но своим подвигом готовят путь будущим счастливым.

То же самое и у Л. Украинки. В 1896 году она написала стихотворение — обращение к Музе «ясноокой», «наставнице высокой» и назвала его словами Гамлета «To be or not to be?». Она просит Музу дать совет-ответ на несколько мучительных вопросов, на несколько возможных «или», кроме одного — фатально страдать, не быть, умереть. Муза гордая — не отвечает. Широим взмахом крыльев она устремилась в высь. С огромной жадью жить, творить, служить высоким идеям освобождения народа Л. Украинка заканчивает:

О чародейка стой!
Возьми меня с собой, помчимся вместе!
(Перев. М. Комиссарова).

Так Л. Украинка гамлетовскую дилемму ставит только формально, использует ее лишь как повод для утверждения бытия как подвига: писать с чувством собственного достоинства! Леся Украинка была цельной натурой. Как ни трагична была ее личная жизнь, она отбрасывала субъективизм в вопросе о трагическом. Ее эстетике присуще последовательное стремление преодолеть трагическое, как безисходное. Сколько оснований было у Л. Украинки для изображения таких страданий, но тесно связав себя с народом, с революционным движением она написала бесмертные слова, которые могут быть эпиграфом к ее творчеству:

Я на гору круту крем'яную
Буду камінь важкий підіймать,
І, несучи вагу ту страшную,
Буду пісню веселу співать.

Так! Я буду крізь сльози сміятись,
Серед лиха співати пісні,
Без надії таки сподіватись,
Буду жити! — Геть думи сумні!

¹ Подымаясь с камнями в гору,
Буду страшные муки терпеть,
Но и в эту тяжелую пору
Буду песню веселую петь.

Да! И в горе я петь не забуду,
Улыбнусь и в ненастную ночь.
Без надежды надеяться буду,
Буду жить! Прочь, печальные, прочь!

(Перев. Н. Ушакова).

Эстетика Л. Украинки подтверждала положение Чернышевского «Прекрасное есть жизнь». В стихотворении «Отрывки из письма», довольно характерном для ее творчества, она утверждает веру в неодолимую силу народной правды, прокладывая себе путь сквозь невероятно трудные препятствия, так же, как прекрасный свежий цветок растет и раскрывается на каменной скале!

Гамлетовскому типу трагического Л. Украинка противопоставляет, как и Лермонтов, и Шевченко, и Франко и другие передовые писатели — прометеевский тип трагической коллизии. В своей драматической поэме «В катакомбах», написанной в обстановке могучего революционного движения в 1905 году, словами несгибаемого в борьбе «за свободу», «за правду» раба-неофита она говорила:

Я честь воздам титану Прометею.
Своих сынов не делал он рабами,
Он просветил не словом, а огнем,
Он мятanjem боролся — не покорством,
Не трое суток мучился, а вечно,
И все же не назвал отцом тирана,
Но деспотом вселенским заклеил,
Предвозвещая всем богам гибель.

пер. П. Антокольского

Она отводит самостоятельное место образам — представителям народа, неопиту-рабу, избравшему своим знаменем подвиг, пример Прометея. В эстетике Л. Украинки господствует волевое, героическое, целеустремленное начало, — то, что было родственным эстетике русских передовых писателей и критиков.

Украинский зритель до Октябрьской революции не мог видеть на сцене украинского театра «Гамлета» и других трагедий Шекспира. Реакционная политика царизма сковывала развитие украинской национальной культуры, цензура не разрешала ставить переводные пьесы, запрещала украинским драматургам изображать людей интеллигентного труда. В 1898 году М. Заньковецкая писала, что украинский народ «лишается возможности ознакомиться с произведениями европейских классиков».

Выдающийся деятель украинского театрального искусства И. А. Марьяненко вспоминает: «Через цензурные притеснения и административные запрещения украинский театр до революции 1905 года не мог ставить переводных пьес. Поэтому освоение русской и западноевропейской классики началось с великим опозданием и шло очень медленно»¹.

Ни талантливый актер и режиссер П. Саксаганский, глубоко изучивший творчество Шекспира, ни гениальная М. Заньковецкая, которую приглашали русские деятели на русскую сцену ради

¹ И. О. Марьяненко. Минуте украинского театра, К., 1953, стр. 138—139.

исполнения ролей Офелии, Дездемоны и др., не смогли обнаружить свое гуманистическое истолкование Шекспира на украинской сцене. А. Суворин в своей книге «Хохлы и хохлушки» (СПб, 1907) высоко ценил изумительный талант М. Заньковецкой, но убеждал ее оставить украинскую сцену, оскорблял украинский язык, театр и радовался: «Какая это была бы чудесная Офелия».

Первый украинский Гамлет был показан только в 1956 году на сцене Харьковского украинского драматического театра им. Т. Г. Шевченко. В роли Гамлета выступал талантливый актер Я. Геляс. Но украинская театральная критика не смогла всесторонне, верно оценить это замечательное явление украинской сценической культуры. Об этом спектакле, о Гамлете-Гелясе были опубликованы неубедительные, противоречивые рецензии, на основании которых читатель не мог судить определенно о первом украинском Гамлете. Известно, что харьковчане полюбили Гамлета-Геляса за его задушевный лиризм, за его глубокие размышления над трагически сложными вопросами жизни, за его готовность совершить подвиг борца против тирании.

На рубеже XIX и XX столетия, в период развития декадентских настроений в литературе и искусстве, особенно в годы реакции после революции 1905 года в буржуазно-дворянской среде резко возрастает интерес к образу Гамлета, наблюдается эстетизация некоторых характерных черт его — сомнений, пессимизма, обреченности.

В 1900 г. в Петербурге артист Р. Аполлонский и другие, исполняя образ Гамлета, культивируют на сцене неврастенню, психические расстройства, физическую и душевную слабость.

А. Блок высказывал о нем суждение, отражающее веяние декаданса: «Гамлет думал без конца. Все вопросы в основании своего разрешения содержат тайну, тем более такие, какие всегда волновали Гамлета... стена давно уже стоит перед Гамлетом»¹.

Вульгаризатор марксизма махист Богданов, говоря о значении для пролетариата «опыта» и «организационного типа», которые можно взять в культурном наследии, доказывал, что Гамлет является таким «организационным типом», передатчиком «опыта», «переживаний», что он пример того, как преодолевать внутренние коллизии путем страдания, поэтому «опыт» Гамлета окажется весьма полезным. По Богданову Гамлет стал цельным потому, что преодолел в себе борьбу привычками аристократа-эстета и внешним требованием стать борцом-воином, — преодолел путем «благодетельных, душевных мучений», а эти мучения, — утверждает Богданов, — не что иное, как «великая гармонизирующая сила», которая «выковывает душу в новые, высшие формы» (стр. 133)². В конце пьесы, говорит Богданов, Гамлет уже спокойный, твердый, решительный «активный эстетик,

стремящийся к жизненной гармонии в человеческих отношениях» (стр. 134). Богданов определяет художественную идею пьесы так: «Это — постановка и решение организационной задачи о человеческой душе, которая раздваивается тяжелым жизненным противоречием, — ...как грандиозно широк масштаб этой организационной задачи, как огромно ее общечеловеческое значение... Эта задача — неизбежный момент в развитии каждого человека» (стр. 44). Субъективизм, махизм, декадентский культ внутренних мучений — все это весьма ярко отразилось в этом антинаучном толковании Гамлета.

В 1912 году писала статьи о трагедии «Гамлет» С. Атаир-Руднева. В начале 1917 года эти статьи были изданы отдельной книжкой, названной весьма примечательно: «Загадка вечности». В ней отражена трусость русской буржуазии после революции 1905 года, ее ужас, вызванный вооруженной борьбой русского пролетариата. Автор книжки с исключительной любовью относится к Гамлету-пацифисту, убитому Клавдией только тогда, — утверждает Атаир-Руднева, — когда Гамлет потерял рассудок, волю и власть над собою.

Она пишет, что «Конец трагедии... особенно подчеркивает эту трагическую несовместимость грубого акта насилия с гениальной и нежной натурой Гамлета»...¹

Если Атаир-Руднева поэтизировала пацифизм, пассивность Гамлета и осуждала его волю, не объясняя исторических условий возникновения такого образа, то С. Разумовский, наоборот, превозносил волю и выдуманную им христианскую деятельную совесть Гамлета². И в первом, и во втором случае субъективный идеализм буржуазного толкования очевиден.

Распад русского буржуазного шекспироведения продолжался недолго. Конец его наступил быстро: как и для старой дворянско-буржуазной России, он пришел вместе с Октябрем. Одной из последних, как бы символической фигурой в этом распаде был мистик Ю. Айхенвальд. Он был одним из последних фальсификаторов творчества Шекспира, — мрачным апологетом гамлетизма в дооктябрьском буржуазном русском шекспироведении. За полтора года до Октябрьской революции, в юбилейные дни 300-летия со дня смерти Шекспира на страницах буржуазной газеты «Утро России» Айхенвальд сближал Шекспира с декадентами, а принцу Гамлету отводил миссию «патрона мыслящего человечества», или конкретнее, — патрона артистократов «новой рефлексии».

В западных странах после революции 1848 года буржуазная наука оказалась бессильной понять творчество Шекспира и его самую сложную пьесу «Гамлет». Одни отождествляли Гамлета с

¹ А. Блок, Соч., т. XII, М., 1936, стр. 256.

² А. Богданов, Эмпириомонизм, кн. II, 1906, стр. 133.

¹ С. Атаир — Руднева, Загадка вечности. Новый взгляд на Гамлета, Петроград, 1917, стр. 132—133.

² С. Разумовский, Апофеоз воли. «Гамлет» Шекспира, М. 1911, 2-е изд.

Шекспиром (И. Тэн, Жене, Брандес и др.), другие, например, пессимисты и мизантропы Шопенгауэр, Гартман дошли до нелепой вульгаризации пессимистических взглядов Гамлета, утверждая, что желание жить есть истинное преступление человека. По Гервинусу — он сентименталист, меланхолик, убивший короля вследствие «правдивой ошибки». Дауден электически соединял несколько точек зрения, излагая их объективистски, осторожно полемизировал с Гете, с Гервинусом, соглашался с другими. По Ницше Гамлет, заглянув в суть вещей, почувствовал, что ему претит действовать, ибо его действие ничего не может изменить в вечной сущности вещей.

В период всеобщего кризиса капитализма в зарубежных странах критики и деятели театра превзошли буржуазных толкователей XIX века в искажении идеи и главного образа этой трагедии. Схоластические споры, идеалистическая трескотня вокруг Гамлета на Западе не прекращаются. Пьеса используется там для апологии пессимизма, обреченности, для «обоснования» агностицизма. В духе современной декадентской эстетики появляются новые и новые трактовки образа Гамлета. Некоторые критики твердят, что Гамлет — душевно больной, психопат, параноик, переодетая женщина, влюбленная в Горацио, мятежник, но циник, умственно немощный, но очаровательный, страдающий эдиповым комплексом, т. е. влюбленный в свою мать (Фрейд, Джоунз, Т. Элиот и др.), что он «высокоорганизованное животное, чувствительное и породистое» (М. Ван Дорен) и т. д. и т. п.

Нет границ современному произволу в толковании трагедии «Гамлет». В фашистской Германии он был представлен то сентиментальным нитиком, то штурмовиком. В Японии до второй мировой войны запрещено было совсем ставить «Гамлета», ибо пьеса эта подсказывала людям размышления о социальной несправедливости, критическое отношение к строю, основанному на обмане, насилии, напоминала о бессмысленных, ненужных народам войнах¹. Американский шекспировед Дрейпер осуждает Гамлета как революционера, реабилитирует преступника Клавдия, называет его помазанником божим, Шекспира характеризует как придворного драматурга, величайшую трагедию предпочитает называть мелодрамой².

Неотомист Т. Спенсер³ в своих лекциях, прочитанных в Бостоне в 1942 г., занялся арханизацией реалистического искусства Шекспира в духе христианского учения средневекового схоласта Фомы Аквинского. Он утверждал такую нелепость: в «Гамлете» проблема отношения человека-раба к «высшему разумному существу — богу», что конкретнее значит — разрушение в человеке

«ангельских возможностей» в период перехода от католического «порядка» к ренессансному «хаосу»; а это разрушение происходит потому, что традиция веры и светлого, спокойного начала в человеке-христианине вступили в конфликт с «мраком и хаосом»; в Гамлете воплощен «универсальный хаос».

Но есть в западноевропейском, в частности англо-американском шекспироведении и много верного, поучительного. Ряд ученых, режиссеров, актеров стремятся проникнуть в сложную проблематику трагедий Шекспира, делают серьезные попытки вновь и вновь осмыслить их познавательное значение и гуманистическое содержание, или рассматривать их как средство утешения растерянной интеллигенции, как наглядный этико-эстетический урок.

Талантливый английский шекспировед и режиссер Гренвилл-Баркер в двадцатых-тридцатых годах с любовью популяризировал творчество своего соотечественника. Не избавившись от влияния декадентской эстетики, он наряду со многими удачными объяснениями текста истолковывал отдельные образы и мысли Шекспира с чувством горечи и даже отчаяния. Противопоставляя разуму веру, оптимизму пессимизм, он писал о трагедии «Гамлет»: только с верой можно жить современному человеку «в бессознательной гармонии с окружающим миром» («fait, by which we live in unconscious harmony with our surroundings») ¹. «Разум, призванный, чтобы спасти нас, — писал он, — не может помочь... не может даже поведать нам, в чем заблуждение» («it cannot even tell us what is wrong») ². Шекспира, создавшего трагедию «Гамлет», он называет пророческой душой. Так и называется глава, посвященная анализу этой трагедии: «Shakespeare's prophetic soul». Шекспир, мол, предвидел, что XX век будет «веком сомнений», веком отчаяния, так как в «Гамлете» — искалеченная вера, сомнение, неведение, отчаяние. И это созвучно настроению современного растерянного на Западе человека. Поэтому «эта пьеса будет... сохранять свою власть над нами» ³. Гамлет у него до IV акта слабый, а потом — решительный.

Бережно, талантливо отнеслись к тексту «Гамлета» английский режиссер Питер Брук и актер Пол Скофилд. В дни гастролей драматической труппы «Теннет» в Москве осенью 1955 г. советская критика достойно оценила их реалистическое решение сложной сценической задачи. Гамлет — Скофилд изображал трагическое раздумье, скорбь, гнев, боль, насмешку, отчаяние, медленное созревание готовности бороться со злом и, наконец, — возмездие. Но Скофилд не изобразил великого мыслителя, он больше сосредоточил внимание на личной драме. Хорошо, тепло, с любовью отозвался о Гамлете — Скофилде С. Герасимов. У Скофилда есть то, — писал Герасимов, — чего нельзя отнять у Гам-

¹ В. Петер, «Вильгельм Тель» и «Гамлет» под фашистским запретом, «Коммунистический Интернационал», 1939, № 1, стр. 98—100.

² В. Кожеников, Американский ученый о «Гамлете», «Театр», 1947, № 5.

³ Theodor Spencer, Shakespeare and the nature of man, London, 1943, pp. IX 11, 14, 17, 94, 95 и др.

¹ H. Granville-Barker, Prefaces to Shakespeare, Vol. I, N. Y., 1947, Sec. print. p. 256-257.

² Там же, p. 257.

³ Там же, 256, 257, 259, 260.

лета: «его великой непримиримой чистоты, которая не хочет и не может мириться ни с подлостью, ни с предательством, ни с двоедушием, ни с мелочным расчетом. Эта кристаллическая натура обязана вступить в смертельную схватку с темными силами жизни. Непримиримость, чистоту и свет — вот что должен принести Гамлет зрителю через всю горечь и муки своих сомнений и разочарований» («Литературная газета», 1 декабря 1955 г.).

Английская исследовательница К. Сперджен в своей умной большой работе «Образы Шекспира»¹ с любовью излагает свои неутомимые наблюдения над строем и семантическим богатством стилистики произведений Шекспира, устанавливает смысловое значение метафор, сравнений, метонимий, персонификаций, убедительно говорит о народности родного драматурга, о его мышлении, о мотивах и доминирующих образах в его пьесах. Применяя этот метод при анализе текста «Гамлета», она делает ценное открытие, вызывающее отвращение, чувство омерзения к придворной камарилье, против которой восстал Гамлет. Она пишет, что здесь доминирует образ разложения, болезней и в частности образ «скрытой опухоли или язвы, которая является центральным образным символом этой трагедии»². Такие наблюдения дают нам не только глубже понять, но и почувствовать силу критического реализма трагедии «Гамлет» или «Король Лир», в которой по Сперджен собраны картины жестокости, свирепости и эта свирепость выражена в многочисленных таких образах, как: волк, дикий вепрь, стервятник и т. п.³

Американская исследовательница Аннет Рубинштейн в своей фундаментальной книге «Великая традиция в английской литературе от Шекспира до Шоу»⁴, добросовестно относит Шекспира к прогрессивным писателям-гуманистам, способным «ощущать будущее в настоящем» («sense the future in the instant»), поэтому ей удается сказать о Гамлете ряд верных, хотя и не новых мыслей. Нерешительность и слабость Гамлета она объясняет политическими неудачами, отождествляет его с образами Брута и Ричарда II. Она пишет об интеллектуальной силе Гамлета, о его вере в силу добра. Хорошо сказано о понимании им конкретного проявления зла — все придворные изменили ему и его отцу: раньше были друзьями, близкими, а теперь служат узурпатору Клавдию. Гамлет взял на себя непосильную задачу — изменить испорченный мир. От этой ответственной и невыполненной задачи его избавляет смерть. И это избавление он принимает как желанное, оставаясь честным. Он не отрицал своего долга, сопротивлялся, предпри-

нимал действия. Бездейтельному Гамлету она упрощенно противопоставляет человека действия — ограниченного Фортинбраса.

Многочисленные напластования мнений, оценок в этом запутанном западным буржуазным шекспироведением вопросе не оказали влияния на передовую русскую и украинскую общественную мысль. Наше шекспироведение было самобытным. Оно, как и другие формы нашей культуры, отражало революционный размах, присущий нашему народу. Но, оно использовало ценные мысли западных критиков.

После Октябрьской революции советское шекспироведение развивалось в сложных условиях. Пролеткультовцы, утверждавшие чуждое марксизму-ленинизму положение о том, что прекрасное в искусстве прошлого лишено объективного содержания, поддерживали некоторое время вульгарный социологизм в нашем шекспироведении. Правильные оценки наследия Шекспира выкристаллизовывались в острой борьбе.

В 20-е годы были в моде порочные работы Фриче. В наше неокрепшее еще шекспироведение он перенес субъективно-биографический метод Г. Брандеса и антишекспировскую «теорию» Дамблона, который пытался доказывать, что под именем Шекспира скрывался граф Ретлэнд, вероятный автор знаменитых драматических произведений. В соответствии с этим, в образе Гамлета, по Фриче, отражены надлом, надрыв и растерянность старой аристократии, терявшей почву в период столкновения ее с буржуазией. Этот взгляд распространял Шипулинский в своей книге «Шекспир-Ретлэнд» (1924) в таком варианте: трагедия «Гамлет» отражает переживания графа Ретлэнда (т. е. Шекспира) после разгрома восстания графа Эссекса против Елизаветы; в ней отразились отчаяние, безысходная скорбь по казненным участникам восстания, ненависть к кровавой королеве, стыд, что сам остался жив, и т. д.

В таком же духе писали и некоторые другие критики: что в «Гамлете» обнаруживается пессимизм нисходящей аристократии, философия пассивности, тоска по небытию; что в образе Гамлета эти переживания определены бытием английской аристократии конца XVI века; что его внутренняя трагедия была чуждой мыслителям — современникам Шекспира, чье мышление, мол, определялось бытием буржуазии; что трагедия Гамлета — это трагедия тронутого гуманизмом, но обреченного деклассирующегося феода, что в ней главное — «гамлетизм», как трагедия интеллигентской раздвоенности, скепсиса и пессимизма, и т. д. и т. п.

Горячий спор о проблематике этой трагедии разгорелся в 1932 году, после постановки ее реж. Акимовым в театре им. Вахтангова. Акимов поставил задачу: пересмотреть традиционное толкование ее как «философской панихиды», практически опровергнуть «гамлетизм», развитый буржуазной критикой, и преподнести ее зрителю как выражение идеи борьбы за престол. В этих намерениях оказались явными — вульгарный социологизм, рацио-

¹ Caroline F. E. Spurgeon, *Shakespeare's imagery and what it tells us*, Cambridge at the University Press, 1952.

² Там же, 310.

³ Там же, 316.

⁴ Annette T. Rubinstein, *The Great Tradition in English literature from Shakespeare to Shaw*, New York, 1953.

налистическая предвзятость и игнорирование гуманистического толкования ее Белинским, Луначарским и др. Постановка оказалась примитивной, формалистической. Акимов не понял социально-философского смысла трагедии. Он упростил конфликт, свел его к борьбе аристократии с буржуазией, а Гамлета показал бравым борцом за престол. Глубокие философские мысли, сильные возвышенные страсти, человечность — все это было снято.

Критика и общественность осудили эту неудачную постановку. В статье С. Подольского («Советский театр», 1932, № 7—8) осуждается идея спектакля (борьба за престол) и впервые в советской критике сказано о народности пьесы Шекспира: «Сквозь весь текст «Гамлета» проходит один интересный для нас мотив: это отражение демократических стремлений социальных низов... Они могли бы поддержать и Гамлета в его борьбе против Клавдия, если бы он был более последовательным. Ведь примкнули они к Лаэрту». Но дальше критик в духе концепции Фриче и др. говорит о том, что Гамлет все же оставался на позициях феодализма, хотя и отражал демократические стремления масс.

Как видим, к этому времени еще не было последовательности даже в лучших статьях советских критиков о трагедии «Гамлет».

И. Аксенов, изучавший с конца 20-х годов тексты Шекспира и критическую литературу о нем, написал несколько работ, в которых видны эрудиция и удачные отдельные наблюдения исследователя, но в методе его превалируют эклектика, формализм. В трагедии «Гамлет» по Аксенову — три темы мести, разрешаемые автором в трех планах: для Гамлета — трагедия мести, Лаэртом мечь осуществляется в комическом плане, Фортинбрас отказывается от мести за отца, и этот отказ Шекспир приветствует как добровольный отказ от феодальной морали; Гамлет боролся против обязанностей, налагаемых моралью уходящего феодального мира, но жил в буржуазной среде и дорожил своей жизнью; Шекспир «не лил воду на мельницу лордов» и не брал на себя ответственной роли создавать буржуазную идеологию; в трагедии «Гамлет» эта идеология сказывается явно (стр. 93); Гамлет не хочет подвергать свою жизнь опасности во имя норм феодальной морали, ему не позволяла «совесть» действовать решительно, отсюда трагизм его¹. Образ Гамлета в такой трактовке слишком упрощен, представлен мелким, а философская проблематика произведения искажена.

В поисках правильной интерпретации образа Гамлета сказал кое-что новое, кое-что спорное А. Смирнов в своей книге «Творчество Шекспира» (1934) — в первой серьезной советской монографии о творчестве великого драматурга. По Смирнову — «Гамлет в высшей степени способен к действию», но его «безволие» проявляется тогда, когда он говорит о своей мести. «Мысль проникнута ужасом совершившегося злодеяния... ужасом немомо-

верной фальши и развращенности всего этого двора», но Гамлет не желает совершать мечь как акт личной расправы, — ведь все дело в том, что он за частным злодеянием видит общую испорченность века. Поэтому Гамлет, преодолевая в себе личное, становится судьей своего века. У него боль за все человечество. Дальше Смирнов повторяет мысль Аксенова о трех темах мести в этой трагедии: Гамлет мучительно освобождается от феодального взгляда на мечь, ибо он новый человек, гуманист-мыслитель. Пассивность и разочарование Гамлета объясняются несколько упрощенно: причина их в разложении абсолютизма, в развращенности английского двора, подлости и пошлости придворных. Затем очень хорошо, верно сказано, что Гамлет в народные массы не верит, от буржуазной практики отворачивается, за престол не борется; как гуманист он может существовать лишь в морально здоровом мире; Гамлет, как и другие гуманисты, ощущал несоответствие между обещанием буржуазии и ее практикой. Смирнов характеризует Гамлета демократом, гуманистом, но гуманистов ошибочно называет идеологами буржуазии.

К концу 30-х годов преодолеваются упрощенческие взгляды на творчество Шекспира и на эту трагедию. В ряде статей, начиная с 1939 г. и до начала 1952 г., М. Морозов вносит ряд новых наблюдений в трактовку трагедии «Гамлет», использует при этом мысли Белинского, наблюдения А. Смирнова. По Морозову, Гамлет волевой, решительный, обладающий способностью обобщать отдельные явления действительности, в отдельном видит общее, распрощанное, доискиваться общей причины частных явлений социального зла, против которого он восстает. Морозов напоминает, что вопрос не в слабости воли Гамлета, а в сложности задачи: задача личной мести перерастает для него как гуманиста в задачу общественную — исправить испорченность общества. Это трагедия о страдании и гибели человека в обществе, которое один из героев «Тимона Афинского» сравнивает с «лесом, населенным хищными зверями». Философского истолкования трагедии у Морозова мы не находим. Самое ценное, что дал Морозов, это — обстоятельный анализ стиля, языка трагедии, сопоставление мотивов ее с источниками сюжета, характеристику персонажей.

О личной трагедии Гамлета и об объективном смысле трагического в пьесе высказал новую мысль В. Кеменов: «Гамлет — единственный трагический герой Шекспира, осознавший свою трагическую обреченность, ее неизбежность, вытекающую не из частных причин, а из основных условий современной ему жизни. Поэтому в «Гамлете» трагедия Шекспира впервые осознает себя как трагедию»¹. Объяснив правильно социальные условия ее возникновения, В. Кеменов пишет, развивая в сущности отдельные мысли Белинского, что «Гамлет был обманут самими близ-

¹ И. Аксенов, Шекспир, М., 1937, стр. 54—162.

¹ В. Кеменов, О трагическом у Шекспира, «Шекспировский сборник», ВТО, М., 1947, стр. 139.

кими ему людьми в своих самых чистых человеческих чувствах: в сыновних — матерью, в кровно-родственных — дядей, в любовных — Офелией, в дружеских — Розенкранцем и Гильденстерном; что его «глубокие эмоциональные страдания...пробудили его ум и помогли увидеть и понять окружающий его мир таким, каков он есть», и убедили его и Шекспира в том, что на этой планете «век вывихнут», зло царит над миром и на человека обрушился поток издевательств, пинков, терзаний»¹.

Но остается необоснованным сопоставление значимости страданий Гамлета и Прометея, сделанное с оттенком в мысли возвысить первое над вторым: «...трудно найти слова для того, чтобы выразить страдания Гамлета, перед которыми даже судьба Прометея кажется легким жребием»². Верно утверждение Кеменов, что высокие гуманистические принципы морали, вся сила ума Гамлета — человека Ренессанса — направлены «на осуществление благородной цели»³. Верно, что в «Гамлете» выражена трагедия гуманизма Ренессанса, превозносившего увлекательные идеалы свободы человеческой личности и общественной гармонии»⁴. Эти правильные положения разделяет большинство советских шекспироведов. Напр., М. Морозов пишет: «Разлад между мечтой и действительностью порождал... «гамлетовскую» скорбь. Трагедия Гамлета по существу своему является трагедией гуманизма той эпохи, расцветшего на холодной утренней заре капиталистической эры»⁵.

Толчком к более обстоятельному решению проблематики трагедии «Гамлет» послужила постановка ее талантливым режиссером Н. Охлопковым в Московском театре имени Вл. Маяковского в декабре 1954 года.

Театральная критика высоко оценила режиссерское решение спектакля и трактовку образа Гамлета. В нем оригинально раскрыта гуманистическая идея великого драматурга — идея страстной, но мучительной борьбы против преступного «клавдиева мира», а этот «мир», как писал сам Охлопков, и в наше время не ушел еще в прошлое. Текст пьесы режиссером и исполнителем заглавной роли Е. Самойловым прочитан в свете задач нашей современности. Используя мысли Белинского о трагедии, Н. Охлопков и Е. Самойлов нашли много средств для выражения сложной гаммы чувств Гамлета, хотя и не всей. Гамлет трактуется в спектакле как образ гуманиста, опоздавшего вступить в борьбу с преступным обществом.

Н. Охлопков признает, что одной из черт образа Гамлета яв-

¹ В. С. Кеменов, О трагическом у Шекспира, «Шекспировский сборник», ВТО М., 1947, стр. 138.

² Там же, стр. 139.

³ Там же, стр. 141.

⁴ Там же стр. 139—140.

⁵ Предисловие к трагедии «Гамлет», Школьная библиотека, М.—Л., 1947, стр. 127.

ляется гамлетизм, но не эстетизирует его. В своей режиссерской экспликации «Гамлета» (ж. «Театр», 1955, № 1). Н. Охлопков писал: «Гамлет» не продал душу «клавдиеву миру», не покорился ему... но повел борьбу, страстную борьбу и с окружающим его «клавдиевым миром», и ...с самим собой, с тем в себе, что мы по праву называем «гамлетизмом» и без чего Гамлет — не Гамлет» (стр. 62).

И дальше: «Без колебаний нет Гамлета. Чем резче колебания, тем ярче образ Гамлета» (стр. 63). «В Гамлете есть все, и глубокое падение духа, и неуверенно нащупываемые переходы к деятельной, активной жизни... И вера, безграничная вера в будущее, в живые ключи жизни» (стр. 64).

Н. Охлопков пытается раскрыть диалектику души Гамлета: «Гамлет не любит свои сомнения и колебаниями, а героически их преодолевает, чтобы обрести необходимую гармонию между «хочу» и «действую». Гамлет порывал пути абстрактного гуманизма, связывавшего его действительную мысль. Им руководила воля, вооруженная ненавистью к «клавдиеву миру». Им руководил гнев против врагов человечности...

Активность, решительность, инициативность, действительность Гамлета — это одна сторона его существа, одна его часть. Нерешительность, сомнения, колебания — другая сторона его, другая часть его существования. В тесном переплетении и взаимосвязи.

Одно вместе с другим — Гамлет. Одно без другого — не Гамлет» (стр. 70).

Н. Охлопков осуждает гамлетизм: «Мы не «смакуем» страдания и разочарования, но гордимся преодолением их. Мы восхищаемся героизмом мысли и души, преодолевшей двойственность, сомнения и колебания, как бы тяжелы они ни были. И мы сострадаем переживаниям великой души, радуясь ее воскрешению» (стр. 71).

Н. Охлопков ставил задачу: не только воссоздать сценическими средствами текст Шекспира — познать прошлое, но и убедить зрителя в том, что идейное содержание «Гамлета» имеет определенное отношение к нашей современности.

Критика положительно, высоко оценила спектакль Н. Охлопкова и исполнение образа Гамлета Самойловым, указала на недостатки, поставила ряд острых вопросов, не решенных еще советским шекспироведением и театром.

О важной черте образа Гамлета В. Кеменов правильно писал в «Правде» — о его «внутренней потребности соотносить свои поступки с определенными моральными принципами гуманистического мировоззрения», о том, что театр правильно показал Гамлет умным, полным энергии, не сглаживая его трагических противоречий; правильно сделал, что отказался от традиционного буржуазного истолкования «Гамлета» в духе апологии безволия, мистики и пессимизма. В. Кеменов обобщает уже определившиеся взгляды советской критики на этот образ: «Гамлет — самый глубокий ум из всех персонажей шекспировской драматургии...

Гамлет не может найти выхода, так как самые условия жизни того времени не давали ему для этого возможностей... Эта смело ищущая мысль, это чутко чувствующее сердце, эта безкомпромиссная честность есть, несомненно, прогрессивные черты натуры Гамлета»¹. Но Кеменов не пишет о том, что в постановке Охлопкова и в исполнении Самойлова отсутствует решение философской проблематики пьесы, что им не удалось выразить сценическими средствами силу изумительного интеллекта бессмертного Гамлета.

Об актуальности идеи этой трагедии писала И. Соловьева: в работе Н. Охлопкова «живет страстная ненависть к тому «клавдиеву миру», который не стал еще миром прошлого, который и сегодня грозит предательством и насилием всему человечеству» («Советская культура», 13 янв. 1955 г.).

Хорошее знание творчества Шекспира позволили шекспироведу А. Аниксту² более смело подойти к оценке спектакля, дать критический анализ положительных, спорных и слабых сторон его. Сравнивая постановку Охлопкова с предыдущими советскими сценическими интерпретациями этой трагедии, Аникст выделяет ее как лучшую. Опираясь на анализ эволюции образа Гамлета, данный Белинским, он говорит о трудности толкования и исполнения второй стадии в развитии образа — стадии «распадения», т. е. сознания разлада между его гуманистическим идеалом и действительностью. Охлопков и Самойлов представили Гамлета прежде всего как лирика, но в спектакле нет Гамлета-философа, мыслителя: «Мы увидели Гамлета лирического, искренне страстного, до глубины души потрясенного своими переживаниями. Это в самом деле Гамлет, ищущий ответа на вопросы, поставленные перед ним жизнью и обстоятельствами. Но это — не искание истины философом, а поиски решения практической жизненной задачи». Он страдает больше от того, что задача эта возложена на него, а шекспировский Гамлет удручен не только этим, а и тем, что мир устроен плохо («время вывихнуло суставы»). Аникст справедливо критикует (как и Кеменов, Лордкипанидзе, М. Туровская и др.) упрощенную трактовку монолога «Быть или не быть», в котором Самойлов — Гамлет выражает отчаяние, безнадежность, а между тем в монологе Шекспир «ставит во весь рост проблему мирового зла и отношения к нему человечества». Правильно сказано и о поверхностном решении Н. Охлопковым (как и Г. Козинцевым в Ленинградском театре драмы им. Пушкина) проблемы народа, — о намерении показать близость Гамлета к народу, а «ведь, — правильно пишет Аникст, — одна из основ трагедии и состоит в оторванности героя от народа, в его одиночестве»...

Замечание Аникста о том, что в сценическом образе Гамлета нет мыслителя, что в нем прежде всего личное переживание, подтверждает Н. Зоркая («Театр», 1955, № 7): «Самойлов остано-

вился на личной трагедии Гамлета, здесь у актера истинный пафос, здесь он покоряет, убеждает зрителя... Раскрытие же философского смысла произведения, его широкого идейного конфликта приходится на долю режиссера, но художественное оформление — яркое, живописное, вещественное изображающие его к философским обобщениям. Шекспировский монументальный образ не получился». Наряду с этим, правильным высказыванием, Зоркая слишком умаляет положительные стороны спектакля.

Большая статья Б. Алперса «Русский Гамлет» («Театр», 1955, № 8), прозвучала диссонансом, внесла некоторую путаницу в существо вопроса. В ней преобладают субъективные суждения. Характеристика шекспировского героя упрощена в ней, а характеристика исполнения его Самойловым не совсем соответствует тому, что было на сцене.

Алперс ведет историю русского «отважного» Гамлета от Мочалова и Белинского, которые ввели его в круг русской жизни; к нему у нас всегда был повышенный интерес. Это верно. Но «отважному» Гамлету Алперс упрощенно противопоставляет тургеневское понимание этого образа как бездеятельного эгоиста, у которого воля и мысль разъединены. В статье сказано, что «Мочаловский Гамлет страдал не за себя, но за все человечество», что в «Гамлете» живет обостренное чувство справедливости, что в русской переводной критике и театре Гамлет не истолковывался безвольным. Но ведь Гамлет в своем развитии прошел и стадию «распадения» воли. Станным кажется утверждение Алперса, что Гамлет врачеватель человечества, а не философ-борец: Гамлет — Самойлов «начинает свою героическую борьбу со злом мира не для того, чтобы карать и мстить, как это делал мочаловский Гамлет, а для того, чтобы врачевать человечество от болезней... Гамлет — врачеватель духовных недугов, язв мира — это то новое, что вносит Самойлов» (с. 73). Алперс приветствует Охлопкова — Самойлова за то, что они затушевывали, как нечто мимолетное, монолог «Быть или не быть», который в гетевской — тургеневской концепции занимает центральное место. Но ведь этот знаменитый монолог занимает одно из центральных мест и в концепции великого украинского писателя-демократа Ив. Франко, о чем было сказано выше.

Обстоятельным и удачным ответом на эту трактовку образа Гамлета является статья М. Туровской «Еще о Гамлете» («Театр», 1955, № 9). Она пишет: Гамлет — Самойлов больше апеллирует к нашему чувству, чем к мысли, он лирик; ему «не хватает жгучей пылкости шекспировской мысли, могущества ума». Затем еще правильное ее утверждение: «Прежде чем переделывать мир, Гамлет познает его», но увлечение «действительностью» выражает боязнь театра показать мужество мысли Гамлета (с. 56). Туровская хорошо отвечает Алперсу: «гамлетизм» присущ Гамлету и не выдуман Гете и Тургеневым, и этот «гамлетизм» не

¹ «Правда» 10 января 1955 г.

² А. Аникст, Быть или не быть у нас Гамлету, «Театр», 1955, № 3.

исчерпывает образа Гамлета, а является только элементом его, и Тургенев имел некоторые предпосылки для своего толкования образа.

Говоря о традициях в трактовке Гамлета (суровый мститель, человечный, рассудочный), Л. Гроссман («Театр», 1955, № 11) пишет, что у Самойлова Гамлет прежде всего моралист, борец за торжество нравственной идеи, — «образ весь пронизан этическим пафосом» (с. 116). Этим косвенно подтверждается правильное замечание большинства критиков о сужении или даже снятии философской проблемы в этом спектакле.

В полемику с Алперсом, но не прямо, вступает Л. Гроссман по вопросу о трактовке образа Тургеневым, считая ее во многом правильной: «Многогранная и блестяще одаренная натура Гамлета вдохновляется не только духовными подвигами... Гамлет — человек искусства, поэт, артист, мыслитель-художник, мастер афоризма... Кажется, первым это подметил Тургенев, выдвинув новый глубокий критерий для оценки и истолкования Гамлета» (с. 120).

О первом украинском Гамлете — Гелясе, как уже было сказано, критика сказала мало. Читатель не получил определенного суждения критиков об этой постановке. Положительно то, что и критики и зрители — харьковчане и киевляне высоко оценили эту постановку, с любовью отнеслись к Гамлету — Гелясу.

Критик В. Владко вполне оправдано писал об общественно-культурном значении постановки «Гамлета» в Харьковском академическом театре имени Т. Г. Шевченко: «Прежде всего — это одно из крупнейших событий в истории украинского театрального искусства. На украинской сцене «Гамлет» поставлен впервые!». Шевченковцы, — пишет Владко, — поставили вдумчивый, реалистический спектакль, доказали этой постановкой свою художественную зрелость, учли богатые традиции русской сцены и русской театральной критической мысли. По мнению Владко, Гамлет — Геляс еще не мыслитель, а юноша, впервые осмысливающий явления окружающего мира, «глубоко страдающий от подлой, унижительной несправедливости». Дальше критик правильно замечает, что «шекспировский Гамлет — не только обаятельный, страстный, благородный юноша, у которого на первом плане его личная, пусть и невыразимо мучительная трагедия... Гамлет... — это мыслитель, философ; пламенная душа его стремится бороться и уничтожить «зло мира». Затем высказывается вера в способности Геляса — «он со временем придет и к зрелой глубине Гамлета — мыслителя и философа»¹.

Не имея достаточного основания, вступает в полемику критик И. Киселев, ставя риторический вопрос: «Но кто сказал, что в Гамлете надо изображать только зрелого мужа, а не пылкого юношу?» И не уверенно допускает, что «Может, вернее будет показать

в датском принце рождение мысли, а не ее торжество, искателя истины, а не мудреца, все познавшего и постигшего?» Критик видимо забыл незабываемую характеристику Гамлета, данную любящей его Офелией:

О, что за гордый ум сражен! Вельможи,
Бойца, ученого — взор, меч, язык:
Цвет и надежда радостной державы,
Чекан изящества, зеркало вкуса,
Пример примерных...

Смотрю, как этот мощный ум скрежещет,
Подобно треснувшим колоколам,
Как этот облик юности цветущей
Растерзан бредом;...

(III, I, перев. М. Лозинского)

Следует не забывать и о том, что до сих пор шекспироведами не решен вопрос о возрасте Гамлета, но большинство утверждает, и это вытекает из текста трагедии, — Гамлету тридцать лет. И противопоставление «зрелого мужа» «юноше» можно рассматривать в данном случае как искусственное. Прав критик, когда пишет: «Гелясовский Гамлет несет в себе большое протестующее начало. Он бунтует против вопиющих несправедливостей с первого же появления на сцене, и тем он революционнее многих своих предшественников»¹.

Из этого краткого критического обзора последних советских оценок образа Гамлета и попыток снова проникнуть в проблематику этой трагедии видим некоторое достижение советской критики и театра в истолковании самого сложного произведения мировой драматургии. Это достижение обусловлено тем, что наша критика основана на научной марксистско-ленинской теории, и тем, что она оплодотворяется мыслями передовой русской критики XIX века, внесшей великий вклад в мировое шекспироведение. Оно говорит о дальнейшем росте советского шекспироведения.

Однако мы еще не имеем обстоятельного раскрытия и истолкования комплекса вопросов общественного, философского, нравственного и психологического содержания, составляющего проблематику этого гениального творения, имеющего свою необычную, порой загадочную историю.

Нельзя забывать изумлений великих писателей, мыслителей, деятелей искусства, вызванных этим произведением. По Лермонтову, глубоко понявшему свою эпоху, «Где преступления лишь да казни, Где страсти мелкой только жить» — в «Гамлете» гений Шекспира проникает «в закон судьбы». По Белинскому — в этом «блистательнейшем алмазе» ужасная коллизия между великим чистым негодованием на кровавые преступления тиранов и практической невозможностью вступить с ними в открытый бой во имя

¹ «Правда Украины», 15 августа 1956 г.

¹ «Правда Украины», 6 сентября, 1956 г.

торжества справедливости. Достоевский — услышал в монологах Гамлета «стенание оцепенелого мира», лишенного возможности разрушить железную оболочку — испорченность его. Герцену общечеловеческое содержание в этой трагедии предстало как аксиома, — то, что бывает «в эпоху познания... черных дел... каких-то измен великому в пользу ничтожного и пошлого». И. Франко услышал в ней стон мыслителя, толкаемого преступными событиями к разрешению сложных вопросов о цели, смысле человеческой жизни, о природе этических норм и общественного порядка. К. Станиславский пришел к выводу, что «Гамлет» — это «высшая трудность... в нашем искусстве». В. Качалова «больше всего волновала мировая скорбь Гамлета». И. Гончаров понимал ужас мук Гамлета, но, боясь их, объективистски предупреждал: «Боже сохрани всякого от тех явлений, которые ставят в положение Гамлетов!.. его силам суждено было померяться не с обычной сферой зла, а с бедами чрезвычайных размеров... И вот где, среди необычайных обстоятельств, только и могла выразиться вполне личность Гамлета». Но Гончаров не понимал, что в русской и в родственной ей украинской литературе уже разрабатывалась и прочно вошла в традицию проблематика прометеевской, революционной трагической коллизии (поэты-декабристы, Лермонтов, Шевченко, Белинский, Герцен, Чернышевский, и позже — Л. Украинка, И. Франко, Горький, Фадеев и др.; в западной литературе — Байрон, Мицкевич, Петефи, Ботев, Джованьоли — «Спартак», Войнич — «Овод» и др.).

Поэтому вполне уместной будет попытка дать здесь некоторые соображения о сущности трагической коллизии в исследуемом произведении.

Анализ трагедии «Гамлет», обобщение марксистских оценок и высказываний русских и украинских критиков, писателей и деятелей театра, критический анализ толкований западноевропейских ученых дает много предпосылок для решения этого сложного вопроса, или точнее — для предварительного его решения. Разве можем мы утверждать, что кто-либо уже поднялся до толчка в истолковании всего творчества Шекспира или его сложнейшей трагедии «Гамлет»? Не случайно К. С. Станиславский писал, что «актер должен кончать свою карьеру» постижением и исполнением этого образа. Нам кажется, что эта трудность сводится к теоретическому и творческому решению философской и этической проблематики этой трагедии: требуется способность глубоко понять и эстетически пережить ее, — иметь не только богатый жизненный опыт и великий талант, а и знание истории человечества: необходимо обладать внутренним непрерывно живущим импульсом к глубокому постижению природы общезначимых эстетических принципов, которые мы находим у великих художников и у Шекспира, в его «Гамлете». Как важно правильно понять для этого хотя бы один из этих принципов — меру воспроизведения стиля и богатство интонаций Шекспира.

Мы знаем, что язык драм Шекспира афористичен, эмоционален, местами риторичен. Его стиль до предела насыщен пафосом страстей, переживаний, глубоких размышлений, свойственных сильным и ярким индивидуальностям. Его герои и героини, не сдерживая себя, порой бросают своему противнику каскад слов одним порывом, не переводя дыхания, то наоборот, также быстро меняют интонации. Но при всем этом вовсе не значит, что нашим драматургам и актерам следует «натуралистически» подражать такому стилю Шекспира. Непростительно забывать об общезначимом эстетическом принципе — мудрой простоте, которой учат великие писатели и в их числе Шекспир.

О том, что именно эта реалистическая простота выражения правды человеческих чувств не устарела, неоднократно писали, ссылаясь на Гамлета, советские критики и театральные деятели. Быть может наиболее убедительно аргументировал необходимость соблюдения этого принципа при передаче нашими актерами богатства шекспировской полифонии украинский режиссер П. Саксаганский. На склоне лет своей творческой жизни он советовал актерам: лучше всего соединять в себе школу, труд, талант и знание жизни; недостаточно изучать даже героев Шекспира, — следует изучать живых людей; «нужна нюансировка слов», — не следует допускать однообразия интонаций, но и не позволять себе злоупотреблять громким выкрикиванием». Как Лессинг и Шекспир, — завещал П. Саксаганский, — следует осуждать «бессмысленную жестикуляцию», «утрировку». Затем П. Саксаганский обобщал свой многолетний опыт, ссылаясь на авторитет Шекспира: «Великий Шекспир учил актеров устами Гамлета, быть сдержанным в выражении чувств и страстей. Вот что говорит Гамлет своим актерам: «Говорите, пожалуйста, роль, как я показывал: легко и без запинки. Если же вы собираетесь ее горланить, как большинство из вас, лучше было бы отдать ее городскому глашатаю. Кроме того, не пишите воздух этак вот руками, но всем пользуйтесь в меру. Даже в потоке, буре и, скажем, урагане страсти учитесь сдержанности, которая придает всему стройность»¹. Эти слова Шекспира я никогда не забывал, но вместе с тем всегда уклонялся от однообразия»². Это пример вдумчивого отношения к одной из существенных черт Гамлета-эстетика, не допускающего фальши даже в речевых интонациях, глубоко понимающего назначение театра.

Постижение трагедии «Гамлет» и вопроса о ее значении для нашего времени — это постижение идейного содержания и художественной формы ее, это — изучение эпохи, породившей ее, это, наконец, — синтетическая, критическая оценка различных отношений к ней, соблюдая при этом научное требование: разграничивать исторически-преходящее и общечеловеческое. На такое раз-

¹ Перевод Б. Пастернака. П. Саксаганский дал свой перевод этого отрывка — он превосходно знал подлинник Шекспира.

² П. К. Саксаганский, Думки про театр, К., 1955, стр. 132.

граничение неоднократно указывал И. Франко при рассмотрении произведений Шекспира и других писателей. И в этом вопросе И. Франко близок к взглядам К. Маркса, выраженным в знаменитой постановке проблемы отношения великих произведений искусства к современности.

В трагедии «Гамлет» Шекспир поставил волнующие человечество этические и философские проблемы. В образах ее отразил существенные социально-исторические явления того времени. В центральном образе ее типизировано многообразие характерных качеств гуманиста, в сознании которого возникла страстная мысль о возможности искоренения социального зла тогда, когда отсутствовала реальная общественная сила, могущая дать ему опору для осуществления этого подвига. Не было почвы, поставившему такую благородную цель, сильному в своих возможностях человеку. Непримиимость вступивших в конфликт сил и неравенство этих сил слишком очевидны. Гамлет познает жизнь. Мотивы поведения людей ему становятся ясными: подлость, низость, коварство, тиранья — всюду. Он вступает в схватку с такими людьми — с врагами гуманизма, хотя и не уверен — победит ли?

Связь познания с общественной практикой отражена в «Гамлете» как трагический разрыв между сознанием, познавшим общественную практику преступного, лживого мира Клавдия и невозможность изменить его. Гамлет одинок в этом неравном поединке. Поэтому вначале, в период созревания конфликта, он не верит в целесообразность отважной борьбы против «моря бед»: ведь не было ближайшей благоприятной для него перспективы. Так возникает и углубляется трагедия Гамлета — трагедия универсально развитого человека Возрождения — гуманиста, поэта, философа, осознавшего свое великое призвание, но слабого практическим результатами своих действий, ибо он изолирован от народа как главной силы, делающей историю. Но изолирован не потому, что он не выражает настроений народа. Напротив, Гамлет, как об этом писал великий украинский писатель и критик Ив. Франко, в своем монологе «Быть или не быть» говорил как мыслитель не устами принца, а устами угнетенного народа, который вынужден терпеть весь век муки, издевательства.

Следовательно, его трагедия — это трагедия индивида, отъединенного от народа, но осознавшего свое высокое назначение — нравственную ответственность за судьбы народа, за судьбы гуманизма. Это трагедия выразителя народной правды, осознавшего (в отличие от прометеевской революционной концепции народной правды) практическую безрезультатность борьбы с силами зла, выступающими как неодолимая историческая сила на данном этапе общественного развития.

Поэтому философия обреченности и философия жизнеутверждающего действия противостоят в сознании Гамлета. Из его груди, измученной страшными, открытыми им истинами, вырывает-

ся и удивление перед красотой человека, и отчаяние: «Что за мастерское создание — человек! Как благороден разумом! Как бесконечен способностью! В облике и в движении — как выразителен и чудесен! В действии — как сходен с ангелом! В постижении — как сходен с божеством! Краса вселенной! Венец живущего! А что для меня эта квинтэссенция праха. Из людей меня не радует ни один; нет, также и ни одна...» («Гамлет», акт II, сц. 2, пер. Лозинского). Да, это гуманистические взгляды на человека, на его возможности. Но вместе с этим, это — временное оценивание воли, временная потеря осмысленной ближайшей цели. Перед его могучим интеллектуальным взором стоит ошеломившее его открытие: почему этот «венец живущего» «сходный с ангелом» оказался и способнейшей к злу тварью? И только после продолжительного анализа поступков людей, в конце пьесы Гамлет приобретает веру в конечный результат своей борьбы, — ее должны продолжить другие, — и те, которые теперь еще не знают о том, что произошло, и те, кому Гамлет еще верит, потому что не избавился от всех иллюзий: он еще верит такой посредственности как завоеватель, авантюрист Фортинбрас.

Только один Гамлет своим философским взором смог заглянуть в мрачную бездну противоречий уродливой жизни, в испорченные души людей. Агностики заблуждались, когда утверждали, что в Гамлете представлена судьба человеческая колоссальным Сфинксом, или что Гамлет смотрит на предметы внешнего мира, как на иероглифы. В конце пьесы Гамлет разгадывает многие загадки «Сфинкса», вставшие перед ним после встречи с призраком отца: «На небе и на земле есть больше вещей. Горацио, чем снилось нашей философии» (1, 5). Теперь в конце своей жизни он знает природу многих вещей. Предательство, гнусное коварство, «царственная подлость», произвол, повальный эгоизм — очевидны. Это — не иероглифы.

На поединок спровоцированы Гамлет и Лаэрт, мать отравлена, умный, честный Гамлет сражен не силой в открытой борьбе, а отравленным клинком в замке, где все остается неведомым народу. Память о страданиях гения, о мученике за правду преданно скрывалась. Мир должен знать то, что в начале конфликта было загадочным, что открывалось постепенно, что теперь познано синтетическим складом ума Гамлета, проверено практикой и проклято с болью, с негодованием, с чувством морального и умственного превосходства и отомщено. Но умирающий Гамлет все им познанное не сможет рассказать «трепетным и бледным, безмолвно созерцающим» и народу, еще инертному, погруженному в мрак неведения, не знающему придворных интриг. И Гамлет просит друга Горацио поведать непосвященным правдивую повесть о нем и о придворных злодеяниях. Да, мир должен знать все это, как уроки истории. Гамлет — Шекспир думает о будущем.

Шекспир показывает Гамлета-гуманиста с его мучительными думами о коренных вопросах человеческого бытия. Герцен восклицает:

цал: «Велик, необъятен Шекспир!.. Что это за сила гения — так уловить жизнь во всей необъятности ее от Гамлета до могильщика» (Сб. «Об искусстве», М., 1957, стр. 55). И однако Гамлет не все познал. Как и гениальному автору, ему еще недоступен исторический взгляд на события, вещи. Гамлет определенный исторический тип и одновременно общечеловеческий психологический тип. Гамлет, как и гениальный психолог Шекспир на том этапе философского развития — метафизического, еще не понимал закономерностей исторического процесса, исторических обусловленностей общественных конфликтов, не понимал роли народных масс в истории, которые позже будут неоднократно восставать то как Прометей то как Спартак, но престол будет захватывать новый Зевс: маленький или большой Фортинбрас, Кромвель, Наполеон I, Наполеон III (маленький). — Быть может, в этом и следует искать объяснение осознания Гамлетом своего неотвратимого трагического конца, его иллюзий относительно «хорошего», но утраченного прошлого.

Гамлет мечтает не только о возможном лучшем будущем. Он склонен идеализировать прошлое, о чем правильно писал А. Смирнов¹. Он предпочитает прошлое современному только потому, что современный ему век «вывихнут». Характерная особенность этого века — господство низменных страстей — жадности к богатству, честолюбия, оправдываемых философией макиавеллизма. Новое зло оказалось более жестоким, чем старое времен патриархально-феодалных отношений, а будущее лишено конкретных очертаний. Гуманисты оказались далекими от народа. Народ не знал их. Народ придавлен, его ропот глух, движения его стихийны, лозунги незрелы и непонятны этим гуманистам. Гуманисты, не имея социальной опоры, не имели в период заката Ренессанса и ясной цели. Отсюда, — мучительное раздумье, порой отсутствие воли, энергии, решимости. В новой противоречиво складывающейся связи мира, люди подобные Гамлету места не находили. Осознавшие свою обреченность, — ведь силы слишком неравны, — они боролись, как обреченные, но боролись. Они боролись словом — саркастической критикой, язвительной иронией, философским анализом действительности. Боролись и мечом, но не шли на компромисс со злом. Отстаивая свое достоинство, свои принципы, они гибли в этой неровной борьбе. Но и носители зла были обречены на позорную гибель.

Глубокий смысл такой развязки конфликта в пьесе в том, что Шекспир видел объективные законы того общества, в котором противоречия не разрешаются, не преодолеваются. Любимый автором герой ставит перед собой задачу изменения мира. Она непосильна для него, но он ставит ее. Мечь — задача легкая, мысль о ней оттесняется на последнее место.

¹ А. Смирнов, Вступ. ст. Творчество Шекспира, В. Шекспир, избр. произв., М., — Л., 1950, стр. 10.

Для Гамлета жизнь уродлива, прекрасного в ней мало. Многие исследователи сопоставляют содержание 66 сонета Шекспира с содержанием монолога Гамлета «Быть или не быть». Для такого сопоставления есть достаточно оснований. Отождествлять Шекспира с Гамлетом нельзя, но Шекспир часто говорит устами своих героев, и особенно устами Гамлета. 66-м сонетом Шекспир потрясает ошеломляющей правдой, как Гамлет монологами, и эта правда сохраняет свое объективное значение до тех пор, пока существует антагонистическое общество и разгул низменных страстей в нем. В этом смысле Герценовскую концепцию Гамлета как общечеловеческого типа можно применить и к этому сонету —

Зову я смерть. Мне видеть нестерпим
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь.
Ничтожество в роскошном одеянии,
И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,
И прямоту, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудрства, пророка.
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока.

Но Шекспир не проповедует гамлетизма (в старо-немецком идеалистическом понимании). Как реалист и оптимист он отражает этот трагизм гуманизма и компрометирует гамлетизм. Сонет заканчивается и тяжким стоном и жадной жить, любить, дружить, быть!

Все мерзостно, что вижу я вокруг,
Но жаль тебя покинуть, милый друг!

(Перев. С. Маршака).

Какая человечность в этой земной привязанности к другу! Это есть и в Гамлете. А. Ивашенко слишком упрощает вопрос, когда говорит, что в «Гамлете» поставлена с предельной глубиной «проблема распада и умирания личности»¹.

Если говорить об отношении трагедии Шекспира «Гамлет» к нашей советской современности, то вывод напрашивается сам собой: задача советского театра, критики и школы, при постановке и изучении этой трагедии, акцентировать внимание на познавательно-философской, этической, психологической и разоблачительно-философской, и одновременно — скомпрометировать гамлетизм. Задача — не рассматривать Гамлета только как образ, имеющий все положительные черты, не заниматься эстетизацией гамлетовского скепсиса.

В связи с этим следует уточнить понятие «гамлетизм», которое часто употребляют как синоним нерешительности, безволия,

¹ А. Ивашенко, Заметки о творчестве Шекспира, Записки Моск. Гос. Пед. инст., М., 1934, вып. 1, стр. 79.

пессимизма. Это последнее можно отнести к указанному выше старонемецкому идеалистическому пониманию этой черты Гамлета, вне связи с другими. В понимании Белинского, Герцена и др. подобное состояние является существенным элементом второй стадии в развитии абсолютной идеи и соответственно — образа Гамлета, — это раздвоение, анализ, самопознание, отрицание, критика: рефлексия у Белинского; grübeln (раздумывать прежде чем действовать) — у Герцена; соответствующие размышления лирического героя Лермонтова, его Печорина, которого нельзя рассматривать упрощенно как вообще «лишнего человека», лишенного духа анализа, критики. В таком русском понимании, «гамлетизм» — это не только самоанализ душевной раздвоенности личности. Это анализ и себя и общества, критика и отрицание уродливой действительности, мучительные поиски истины. Речь, следовательно, идет о компрометации тех реакционных напластований на шекспировский образ, которые точно «мертвые хватают живых».

Сила трагедии «Гамлет» в том, что в ней методом ренессансного реализма изображена и разоблачена природа частнособственнического общества, с такими его спутниками, как аморализм, насилие, жестокость, ложь, низость, алчность, властолюбие. Неотразимо воздействует на сознание читателя художественная правда ее о невозможности осуществить в антагонистическом обществе гуманистические идеалы. Уродливое, и в противовес ему, — прекрасное в возможности своей, но трагически обреченное на гибель, — показано с таким гениальным проникновением в сущность этой коллизии, так прекрасно-художественно, эмоционально-чувственно, что до сих пор эта трагедия сохраняет огромное познавательное и художественное значение. Так изображена эта коллизия, что вызывает гневное осуждение того преступного общества, в котором такие трагедии не преодолеваются. В этой трагедии прекрасное и уродливое вступают в своем противоречивом единстве. Критическое проникновение Шекспира и любимого им Гамлета в сущность человеческих отношений — прекрасно. Прекрасно в Гамлете преодоление гамлетизма — переход его к действию, вера его в великую цель. Героически состав против «моря бед», Гамлет гибнет в этой неравной борьбе.

Глубокий смысл такой развязки конфликта в том, что в ней Шекспир правдиво отразил объективные законы того общества, в котором противоречия не преодолеваются. Шекспир гениально угадывал, что общество, в котором противоречия, выражающиеся в трагической форме, не преодолеваются, — обречено рано или поздно на гибель. В развязке этой трагедии, как и в трагедии «Король Лир», разрешение конфликта дано жизненно правдиво, как временный перерыв процесса борьбы противоположных исторических сил: в практической борьбе гибнут обе силы. Гибнет Гамлет, гибнет и Клавдий. Можно говорить только о моральной, философской победе Гамлета.

Прозорливость Шекспира в том, что это явление он обнаружил на «заре» капитализма. Конфликт между умной, благородной личностью и обществом, в котором господствует слепая сила вещей, денег и сила насилия, не был снят последующим развитием антагонистического общества. Не могло поэтому уменьшиться и чрезвычайно высокое внимание к проблематике «Гамлета». Поэтическое восхваление обаятельного ума человека, его гражданской совести обеспечили непреходящий высокий интерес к этой трагедии. Близки нашему сознанию ее лирический и философский пафос, осуждение в ней причин, порождающих трагедии богатых в своей возможности натур. Но нам, людям, преобразующим своими деяниями жизнь, природу и самих себя, чуждо такое мировосприятие, в котором «гамлетизм» является одним из составных рудиментов. Последние снимаются последующим развитием прометеевского содержания исторических конфликтов и соответствующим художественным отражением их.

Реакционеры извращали или унижали идею прометеизма, третируют этот любимый народами всех веков образ, и это умаление продолжается до сих пор. В США появилась скульптурная пародия на бессмертный образ Прометея: натуралистически изображен связанный человек, опустивший на колени свою голову! А ведь образ Прометея, как и родственный ему образ Спартака, сопутствовал идее освободительной борьбы народов от античности до наших дней. А сколько, напротив, копались в скепсисе, пессимизме, нерешительности Гамлета?

Прометеизм — это ясность ближайшей конкретной цели, революционная решительность, связь с народом и служение народу, оптимизм, отсутствие колебаний, единство теории и практики, действие словом и делом, цельность сознания и характера, как следствие убеждения в правоте своего дела.

Последовательность, страстность русских и украинских передовых писателей и критиков в отрицании субъективного «гамлетизма» и в разработке прометеевского типа трагической коллизии — трагедии всемирно-исторической революционной правды, изумительна. И нам кажется, что попытка представить в таком историко-эстетическом освещении некоторые важные моменты развития русской и украинской гуманистической концепции великой трагедии Шекспира «Гамлет» допустима.