

І ГАМЛЕТ— ЯК ЗНАК ЗАПИТАННЯ



АНГЛІЙЦІ,
ВІД ЧОГО Б ВИ ВІДМОВИЛИСЯ:
ВІД ІНДІИ ЧИ ВІД ШЕКСПІРА?
ЩО ВИ ОБРАЛИ Б:
ЗАЛИШИТИСЯ БЕЗ ІНДІИ
ЧИ ЗАЛИШИТИСЯ БЕЗ ШЕКСПІРА?
Я ЗНАЮ,
ЩО СКАЖУТЬ ДЕРЖАВНІ МУЖІ,
А МИ ВІДПОВІДАЄМО:
МИ НЕ МОЖЕМО ОБІЙТИСЯ БЕЗ ШЕКСПІРА.
НАСТАНЕ ДЕНЬ,
І ІНДІЯ НЕ НАЛЕЖАТИМЕ НАМ,
А ШЕКСПІР ІСНУВАТИМЕ ЗАВЖДИ,
ВІН ЗАЛИШИТЬСЯ НАВІЧНО.

КАРЛЕЙЛЬ.

ОСОБЛИВО ПИЛЬНУЙТЕ
НЕ ПЕРЕСТУПАТИ МЕЖ НАТУРАЛЬНОСТІ.
АДЖЕ ВСЯКА НАДМІРНІСТЬ
ПЕРЕЧИТЬ МИСТЕЦТВУ ГРИ,
ЩО Я РАНІШ І ТЕПЕР МАЛА Я МАЄ НА МЕТИ
ДЕРЖАТИ ДЗЕРКАЛО ПЕРЕД ПРИРОДОЮ,
ПОКАЗУВАТИ ЧЕСНОТІ ІІ ВЛАСНЕ ЛИЦЕ,
ГИДОТІ — ІІ СПРАВЖНІЙ ОБРАЗ,
І КОЖНОМУ ВІКУ Я СТАНУ —
ІХ ВИГЛЯД І ВІДБИТОК.

ШЕКСПІР. ГАМЛЕТ

Амвросій Бучма міг зіграти короля Ліра.

Богдан Ступка ще може зіграти Гамлета.

Колись (то було ще у Львові, і нинішній лауреат Державної премії СРСР, народний артист республіки Богдан Сильвестрович Ступка був ще просто Богданом, і падав нетривкий, непевний сніг) я запитав:

— Якщо б у тебе була можливість грати в театрі одного драматурга — який би театр ти вибрав?

— Усе-таки Шекспіра.

«Усе-таки» — хоч тільки-но зміг передихнути після піврічної виснажливої праці над образом Річарда Третього. Усе-таки, бо Шекспір — невичерпний. Усе-таки, незважаючи на те, що не все і не всім у його драматургії подобається.

Чому не любив Шекспіра Лев Толстой? На це «наївне» запитання є така переконлива, така вичерпна, така обгрунтована відповідь, що мимоволі закрадається підозра: а відповіді якраз і нема... Бо відчуваєш незручність за тих дослідників, які, даремне побоюючись за непохитний авторитет великого Толстого, знову і знову уточнюють: він, мовляв, не любив лише деякі твори, а не всього Шекспіра, і не завжди, а тільки в період, коли заперечував будь-яке мистецтво, крім релігійно-моралізаторського. Хай би і так. То чому ж усе-таки «в певний період» свого життя Лев Толстой не любив «деякі» твори Шекспіра? Серед тих деяких не лише «Ромео і Джульєтта», а й «Король Лір»... Врешті, не любив — це надто м'яко сказано, неповно, бо ж можна не любити і — через те — не перечитувати, не рекомендувати для читання іншим, при нагоді висловлювати свою думку в колі сім'ї чи в товаристві Черткова, Сергієнка, Гольденвейзера або в розмовах з численними ходаками,

аж ні — вважав за потрібне викласти нищівну критику на папері, в статті «Про Шекспіра і про драму».

Відповіді можна було б і не дошукуватися, якби не деякі обставини. Перша: у справді глибокій, справді мудрій монографії Віктора Шкловського «Про теорію прози» є те, чого не поясниш схильністю автора до парадоксальності у викладі оригінальних думок, а саме — втечу Льва Толстого з Ясної Поляни названо вчинком «лірообразним», його ж самого — і королем Ліром (дуже цікава, майже концептуальна думка!), і... «найбільшим із дослідників» Шекспіра. Врахуймо, що так сказано саме з приводу оцінки, яку Толстой дав «Королю Ліру», а що Віктор Шкловський при



цьому не підписався під словами Толстого, то є над чим замислитися. Другою обставиною, яка змушує поміркувати над загадкою «Толстой проти Шекспіра», є численні спроби знайти пояснення поза історико-культурним контекстом, звівши все до прірви століть між двома і тільки цими двома велетами.

Справедливо вважаючи, що стаття Толстого наближає нас до однієї з важливих для розуміння творчості Шекспіра проблем (правдоподібність і поетична правда), найавторитетніший радянський шекспірознавець О. Анікст у монографії «Шекспір. Ремесло драматурга» пише: «Між Шекспіром і Толстим лежать кілька епох художнього розвитку. Правда життя в мистецтві людьми епохи Відродження розумілася інакше, аніж на початку ХХ століття, коли Толстой написав свою статтю... Шекспір і Толстой — обидва майстри життєвої правди в мистецтві, але вони митці різних формацій». І ще: багато з того, що «помітив у своєму аналізі Л. Н. Толстой, є цілком справедливим з точки зору реалізму ХІХ століття й життєвої логіки». Нашої? Сучасної щодо Толстого? Згадаймо — стаття Толстого написана 1903 року, опублікована через три роки. Чи можемо вважати, що погляд Толстого узгоджений з платформою реалізму ХІХ — початку ХХ століть, що тогочасне розуміння реалізму саме так і мусило реагувати на «неприродне» у творчості Шекспіра? За Шекспіром стояв досвід майже п'яти століть європейської культури, його можна вважати тим теслярем, якому випало прикрасити дах квіткою, тож його — бодай умовно — можна вважати голосом своєї епохи. Толстой — геніальний митець з могутнім голосом, але епоха вже інша. Якщо епоха Шекспіра ще могла «вміститися» у голосі Шекспіра, то для епохи Толстого потрібен був хор. Багатоголосся — ось її прикметна риса, а тому в кожному конкретному випадку корисно вслухатись і в інші голоси, які звучали одночасно.

Майже одночасно зі статтею Льва Толстого з'явилася інша — Франкова, опублікована як передмова до львівського видання трагедії Шекспіра 1902 року. Йдучи услід за тогочасною критикою, Іван Франко згоджується з тим, що Шекспір узяв основний мотив «Короля Ліра» живцем із хроніки — «зі звичайною у нього байдужістю до правдоподібності чи неправдоподібності». Г. Брандес, на якого Франко так часто посилається і з яким так часто полемізує, також вважав, що дії короля недостатньо вмотивовані. Але далі Франко пропонує взірць такого аналізу, який дає нам всі підстави вважати його одним з найглибших шекспірознавців, чия думка обігнала і великих сучасників, і багатьох дослідників, які писатимуть про Шекспіра через 70—85 літ.

О. Анікст «виправдовує» Шекспіра в очах тогочасного глядача, не в наших: «Сюжет жив у свідомості народу, бо головне в ньому було істиною, і це виправдовувало все інше, включаючи й суперечності в деталях. Тому жоден глядач шекспірівського театру не замислювався над тим, чому Лір вирішив розділити королівство. Нікого не дивувало й те, що він віддав усе злим дочкам і прогнав хорошу. Шекспір аніскілечки не прагнув виправдати поведінку Ліра, знайти для нього розумне пояснення... Події, які відбуваються в п'єсах Шекспіра, далеко не завжди треба зіставляти з дійсністю». Читаєш — і постають запитання. Хіба сьогодні сюжет «Короля Ліра» не живе в свідомості? Інакше, але живе, навіть у свідомості тих, хто творів Шекспіра не читав і не бачив. І звідки ми знаємо, що шекспірівський глядач не замислювався над тим, чому Лір розділив (і саме так розділив) королівство? Припущення? Але навіщо припускати без достатніх на те підстав, що шекспірівський глядач не помітив і не збагнув дуже суттєвого в творі Шекспіра? Нам бракує в поведінці Ліра життєвої логі-

ки, правдоподібності, психологічного обґрунтування його вчинків? Шекспір був би великим і своєю великою правдою — без «малої» правди життєподібних ситуацій і деталей, психологічно вмотивованих вчинків і порухів душі, але ця «мала» правда в нього таки є, є навіть там, де ми побоюємося зіставляти його слово з дійсністю. Іван Франко її побачив.

Наче передбачаючи можливі закиди Толстого й логічні побудови тих, хто «мирить» Толстого з Шекспіром, він написав: «Скаже хто: неможливо, щоб Лір не знав уперед вдачі своїх дочок. Невже неможливо? Але ж деспоти ніколи не знають того ані тих, що обертаються довкола них. Лір досі був зайнятий королюванням, ловами, аудієнціями,— куди йому було до дочок! Він бачив і любив тільки себе самого (як він у перших припливах нещастя часто жалує себе самого!), свою повагу й величність; л ю д и н и ні в кім він не бачив, не знав ніколи... Докоряючи дочкам за їх невдяку, він знає лиш одно, за що вони повинні бути йому вдячні: він віддав їм усе своє царство... Він перед тим не знав їх, не дбав про них, не любив їх; він останнім і самотнім актом великодушності супроти них дав їм ту свою сорочку Деяніри — необмежену владу. І що ж? Вона тільки розвила, розвернула в їх серцях усі погані зароди та інстинкти, що досі душилися в них під тиском царської та батьківської поваги... І за що мали вони бути вдячні батькові? Або, коли хочете, вони й були вдячні; вони одержали від нього владу, але не всю, обмежену його волею, його старечими примхами, і забажали мати в руках і зберегти батьківське насліддя в повній формі, в цілім об'ємі; старий батько стояв тому на заваді — геть з ним! Ось вам королівська форма вдячності: логіка становища. Правдива вдячність не купується дарами, навіть коронами, вона плине з любові — не до порфіри, не до дарунків, але до людини». Як бачимо,

слово Шекспіра не розходиться і з життєвою логікою...

Франковий аналіз нагадав іншу ситуацію: деякі місця в творах Бетховена всі музиканти найкращих оркестрів вважали такими, яких ніколи й ніхто не зможе виконати, переконували в цьому й автора, просили переписати, виправити «помилку», але несподівано з'являвся віртуоз і завиграшки робив те, що вважалося технічно неможливим для того чи того інструмента. Щось подібне з Шекспіром буває часто.

Однією з найважчих, наприклад, вважається та сцена в «Річарді Третьому», коли Анна від проклять на адресу вбивці свого чоловіка приходять до згоди стати його дружиною. В блискавичну метаморфозу, яка звершилася протягом однієї сцени, сучасному глядачеві важко повірити. Розуміючи це, режисери й актори часто вдаються до редагування Шекспіра, прагнуть зробити цю сцену «бодай трішки правдоподібною». Автори англійської екранізації 1955 року, на перший погляд, навіть ускладнили собі роботу (яка пише в монографії «Лоренс Олів'є» Джон Коттрел, «Річарда примусили добиватися руки леді Анни біля гробу її чоловіка Едварда, а не свекра Генріха VI, і спокушення молодої вдови вийшло ще зухвалішим і огиднішим, ніж в оригіналі, а капітуляція Анни — підкреслена на екрані пристрасним поцілунком, не передбаченим Шекспіром, — набула нового й дещо невротичного звучання»), але водночас, використовуючи можливості кіно, полегшили завдання Лоренсу Олів'є — розбили сцену на два окремих епізоди. З'явилася, отже, «пунктирність», за якою глядач міг уявити чи бодай припустити і те, що сприяло спокушуванню, сама сцена з Анною видалася довшою. Переміг реалізм почуттів, і навряд чи треба звинувачувати авторів фільму за такий відступ від Шекспіра. Звинувачувати — ні, але якщо спробувати «витягти» цю

сцену за Шекспіром і примусити глядача все-таки повірити у можливість швидкої метаморфози? Так міркували у Львівському театрі імені М. Заньковецької, й усі, в тому числі й головний режисер Сергій Данченко, розуміли, що все залежатиме від Богдана Ступки — тоді ще молодого актора, не увінчаного жодною премією, жодним званням. І він, як і деякі великі попередники, своїм хистом зумів довести: Шекспір правдивий і там, де, здавалося б, суцільна неправдоподібність.

Річард — Ступка використовує все — улесливість, каюття, вишукані софізми, відверту хтивість, гру інтелекту, благання, низькі інстинкти, навіть звинувачення і щиру (щиру?! так, щиру!) пристрасть. І овдовіла Анна (Лариса Кадирова) майже непомітно для себе зраджує свою ненависть, свою жалобу... То чи ж можемо твердити, що реалізм Шекспіра якийсь «неповний», перейдений і тільки дотичний до життя? Ні, він концептуальний, буттєвий, але водночас глибоко занурений в конкретику, в реалії, в побутове. То — його плоть, в якій явлено дух, то — земна твердь, в яку міцно закорінені незнищенні, не здевальвовані ідеї.

Звичайно, Іван Франко — не єдиний, хто шукав у Шекспіра «життєподібне відображення життя» (Д. В. Затонський). Шукав — і знаходив, хоч цінність його шекспірознавчих студій визначається, ясна річ, не тільки цими знахідками. Франкове прагнення знайти в англійського поета-драматурга життєподібне навіть там, де є, здавалося б, непояснима алогічність, умовність, «договірність» слова з дійсністю чи, висловлюючись новітньою термінологією, моделювання можливого, лабораторність, — це прагнення найпереконливіше засвідчує рису, яка видається особливо цінною і, можливо, обов'язковою для сучасних шекспірознавців, а саме: довір'я. Багато праць про Шекспіра з'явилося на похмурому недовір'ї до нього: заперечу-

вали його авторство і навіть саме існування людини під таким прізвиськом, спростовували хибні думки і вказували на історичні, географічні та інші неточності, знаходили «плагіат» і професійну невправність, знову і знову дорікали, що ось цього, мовляв, він не розумів, а до цього — не доріс... Якби Шекспіру за життя довелося прочитати бодай соту частину всіх пізніших звинувачень на його адресу, то він, очевидно, не лише відрікся б від своїх творів, а й відмовився б від подальшого життя.

Франко також не в усьому виправдовує Шекспіра, не в усьому схвалює (змушений був зокрема визнати, що при глибокій народності автор «Гамлета» все-таки тяжів до того кола, до якого належали його покровителі і «протектори», але він і не звинувачує — намагається зрозуміти і повірити. Без цього довір'я (а воно видалося декому браком наукової критичності й самостійності) адекватне прочитання спадщини Шекспіра взагалі неможливе, що й засвідчують численні спроби підправити його, прочитати (а точніше — переписати) так, щоб можна було зробити активним членом тої чи тої новоутвореної партії, або ж тихим пенсіонером на заслуженому відпочинку, якого всі шанують, ввічливо вітають з ювілеями, але не дуже слухають, бо ж своє, мовляв, він уже сказав і зробив. Усьому свій час? Життя не стоїть на місці? Все правильно, але цих незаперечних істин замало, щоб вибудувувати ідею художнього прогресу (як, до речі, й морального) у вигляді відомих сходів, які піднімаються від води на одеську набережну. Про залежність духовного розвитку суспільства від матеріальних основ Іван Франко знав. Але знав і те, що матеріальна основа не обов'язково відповідає рівню художнього розвитку.

У «Вступі до «Критики політичної економії» Карл Маркс прямо написав про відношення грецького ми-

стецтва й Шекспіра до сучасності: «Трудність полягає в тому, що вони ще дають нам художню насолоду і в певному розумінні є нормою і недосяжним зразком». В жодній з одинадцяти статей, присвячених Шекспіру, Іван Франко не цитує цих слів, але послідовно потверджує їх своєю позицією довір'я. Воно — в прагненні побачити життєподібне там, де комусь уявилася ущербність реалістичного методу або відсутність життєвої правди, і в розкритті психологічної та соціальної достовірності характерів, індивідуалізованих і водночас типових, воно — це довір'я — виразно проступає і в самому погляді на Шекспіра як на сина свого часу, геніального митця, в особі якого людство сказало про себе dokonче важливе і всечасове, озирнулося на минуле і здогадалося про майбутнє.

Не читавши джерел, якими користувався Франко при написанні своїх шекспірознавчих статей (праці А. Брандля, К. Сімка, М. Ландау, Т. Ельце, А. Броуна, Л. Френкеля, А. Брука, С. Лі, Т. Фішера та ін.), не маємо права на висновок про те, яким був його внесок у світове шекспірознавство, тож процитуємо думку фахівця: «Будучи видатним вченим, володіючи багатими й різносторонніми знаннями, він не раз спростовував помилки й неточності в науковій літературі, оспоролював усталений погляд, вводив нові факти в наукове вживання... Франко, хоч частково і орієнтувався на зарубіжні монографії, але в інтерпретації ідейно-художнього змісту творів англійського драматурга спирався на принципи матеріалістичної критики і власну теорію реалізму». Втім, про наукову цінність думок, висловлених Франком, переконливо свідчить і той факт, що багато з них повторюють й донині — не завжди, щоправда, з посиланнями, навіть у тих випадках, коли збіги майже дослівні. Вони вже «нічийні»... Цілком можливо, що деякі з них були такими вже до Франка, але при

сучасному рівні українського шекспірознавства і це припущення є аж надто довільним — попереду ще роботи й роботи!

Ось лише кілька Франкових міркувань, які й сьогодні не втратили свого значення:

Дослідники «Антонія і Клеопатри» часто ставлять на карб авторові композиційну розхристаність. Ця критика йде, либонь, ще від Р. Кейза, який у вступній статті твердив, що «Антоній і Клеопатра» належить «до розряду п'єс, не довершених за побудовою і з затуманеним центром інтересу». Франко не міг читати цього вступу, уперше опублікованого 1906 року, але відповів і Кейзу, і новітнім критикам: «Жодна інша Шекспірова, та й загалом жодна інша драма не обіймає такого широкого терену... Відповідно до сього й будова її вийшла не така одноцільна і щільно споена, як у інших трагедіях, де дія розвивається в рамках одної сім'ї, одного краю, як ось у «Отелло», «Гамлеті», «Макбеті» або «Лірі». Се й природно. Не фамільна катастрофа, а катастрофа цілого світу, цілого державного устрою, цілої цивілізації була темою сеї драми. Робити Шекспірові закид із такої побудови, значить не розуміти його інтенцій», тобто намірів.

Відтворюючи авторський задум, Франко вбачає ключ до розуміння ідейної суті цієї п'єси в протиставленні двох світів — римського та єгипетського, тобто в тому, на чому зійшлися, як відзначає Ю. Шведов, шекспірознавці. В Івана Франка читаємо про відтворену Шекспіром «боротьбу двох світів — римського заходу з погреченим сходом», про «величезну історичну катастрофу», якою був «упадок римського республіканства і перший тріумф цезаризму». І далі: «Відгуки республіканського духу живуть іще в таких фігурах, як Енобарб, як Секст Помпей, як Ерос і Скар — цезаризм потоплює, нівечить, деморалізує їх. Розкішний, розпущений і збаві-

лий орієнт (Схід) розточує ту римську силу, римську чесноту і характерність». Можна погоджуватися з таким висновком і заперечувати його, але яким же блідим на його тлі виглядає, наприклад, твердження С. Бетелла, котрий вважає, що «Єгипет і Рим захищають відповідно кохання і обов'язок, або задоволення і обов'язок, або навіть любовні втіхи та обов'язок». Рим — це обов'язок? Чи, може (як заявляє Д. Денбі), «Рим — це світ політики»? 1901 року Іван Франко побачив відтинки, побачив те, що не вкладається в пізніші формулювання — категоричні і спрощувальні.

Усі статті про Шекспіра Іван Франко писав як передмови до українських перекладів, через те побудовані вони практично за одним принципом: погляд на джерела, якими користувався драматург, власне шекспірівське опрацювання і переосмислення давніх сюжетів, образна структура та ідейний зміст, українські переклади того чи того твору. Останнє видається особливо цінним, бо, крім усього, свідчить про те важливе політичне значення, що його надавав перекладам Шекспіра Іван Франко як перекладач і редактор чужих перекладів, як невтомний розбудовувач духовної культури свого експлуатованого та упосліджуваного народу.

Услід за Н. О. Модестовою й інша дослідниця — М. С. Шаповалова — висловила думку, що не всі шекспірівські статті Франка рівноцінні. Так воно, мабуть, і є. Повірно і в те, що до найглибших не належить стаття, присвячена «Гамлету». Тим цікавіше придивитися до неї пильніше.

В останньому, третьому розділі Франко оглядає всі дотогочасні переклади «Гамлета» українською. Їх, власне, було небагато: Павлін Свенціцький під псевдонімом Павло Свій опублікував переклад першої дії — слабенький, бо в його «вірші ані ритму, ані поезії», до того ж — полонізми; повний переклад п'єси, опубліко-

ваний 1882 року в Києві Михайлом Старицьким, надто довірливий, хоч «читається гладко і виявляє працю неабиякого майстра української мови»; третім був переклад Куліша, відредагований Франком. Не вважаючи цей переклад ідеальним, вказавши на недоліки, Іван Франко усе ж віддав належне: «Сей переклад можна назвати вірнішим оригіналові, ніж, приміром, звісні мені польські, а декуди навіть ніж німецькі переклади Шлегеля та Дінгельштета. Французького перекладу Віктора Гюго-сина я не мав під рукою, та вже се одно, що він увесь — прозовий, чинить його непридатним до порівняння з віршованим перекладом». На думку автора передмови, «усякий, хто відтепер у нас захоче братися до праці над перекладанням Шекспіра, буде мати стежку, протерту Кулішем», тобто вже тоді Іван Франко здивлявся в майбутнє, бачив необхідність перекладів нових, довершених, які могли б слугувати однією з підвалин національної культури.

«Не вдаючись в коментування драми» і подаючи тільки «те, що найпотрібніше для її зрозуміння і доброго оцінення», Іван Франко підкреслив, що «Гамлет» справедливо вважається найгеніальнішим твором Шекспіра, що «в фігурі данського королевича можна бачити найкращий поетичний візерунок душі самого поета». Розвиваючи цю думку, Франко повторив, що «Гамлет є найбільше суб'єктивна фігура з усіх, які сотворив Шекспір», бо «його устами поет висловив багато такого, що пекло його власну душу, та й написана була ця драма під впливом фактів, що дуже глибоко мусили зворушити душу і фантазію Шекспіра», а саме — смерть сина і батька, ув'язнення лорда Соутемптона, зрада жінки, яку кохав. Сьогодні ця думка (про «суб'єктивність» і автобіографічність) вважається вже нічийною — її повторюють, заперечують, і тільки, здається, Д. В. Затонський при цьому згадав Франка (у перед-

мові до шеститомного видання творів Шекспіра українською).

У сучасних суперечках довкола «Гамлета» не зайве згадати і слова Франка з приводу «історичності» п'єси. Відомо, що деякі вчені, й серед них вітчизняні, прагнуть вчитати в Шекспіра історизм заледве не в науковому значенні цього слова, посилаючись на те, що всі «історичні» твори драматурга писалися з оглядом на історичні джерела. Франко ж у своїй статті ще в кінці минулого століття зауважив, що Шекспір «переніс місце



З ілюстрацій
Р. Кента

подій із Ютландії до Ельсінора, із IX чи X віку в свій власний, велів Гамлетові вчитися у Віттенбурзьким університеті, велить данцям стріляти з гармат, дав данському королеві і декому з його двораків італьянські назви... — одним словом, Гамлет є чим собі хочете, але не «історичною трагедією з данської минувшини». Не витримують серйозної перевірки на історичність і хроніки Шекспіра. То правда, що в нього є «ще дуже рудиментарна, ще дуже нерозроблена і нерозкрита, але все-таки виразно вловлювана, надзвичайно передова для тієї епохи філософія історичного процесу» (О. Смирнов), тільки ж мусимо пам'ятати, що ця філософія подана не в «чистому» вигляді, а крізь динамічну систему рухливих призм, якими є живі й неодноримірні художні образи. Вони блискують і підсвічують один одного, вони взаємно доповнюються і заперечуються, вони в собі несуть внутрішню суперечність, що робить небезпечним використання їх як найважливішого ілюстративного матеріалу при з'ясуванні історичних поглядів Шекспіра. Образ Гамлета — один з найскладніших і найбільш суперечливих.

Загадковим є вагання Гамлета.

Загадковою є і його смерть.

Надто просто, мабуть, пояснював Іван Франко неузгодженість повільного, чутливого характеру принца Датського з «тою бистротою, з якою він убиває Полонія, або з тою байдужістю, з якою посилає на смерть Гільденстерна і Розенкранца» — автор, мовляв, узяв ті факти з інших джерел і не узгодив з характером свого героя. Це пояснення живе й донині. Інші дослідники списують усе на імпульсивність Гамлетової натури. О. Анікст, наприклад, пишучи про «розлад між думкою і волею, бажанням і дією», пояснює «необдумані вчинки» Гамлета імпульсивністю, непрямолінійним розвитком його характеру. Не погоджуючись, Ю. Шведов не назвав

О. Анікста і заперечив американському дослідникові Е. К. Чеймберсу, який бачив парадокс у тому, що Гамлет, «ця людина думки, якщо й діє, то тільки під впливом імпульсу». Сам Ю. Шведов не належав до тих, хто схильний перебільшувати нерішучість головного героя. Він слушно зауважив: «Як людина, Гамлет здійснив дуже багато. Серед усіх героїв шекспірівських трагедій не можна знайти іншого, який би зумів особисто знищити так багато носіїв зла».

Щоправда, Е. К. Чеймберс свого часу поставив усе з ніг на голову, звинувативши... Гамлета. Смерть Офелії він зарахував в один ряд зі смертю Полонія, Лаерта, Гертруди, Розенкранца, Гільденстерна і заявив: «Не зважаючи на всі притаманні їм недоліки, всі вони принесені в жертву на вівтар нерішучості Гамлета», а вбивство короля-злочинця «не може перекрити збитку, спричиненого слабкою волею» принца. Гамлет, виходить, та кож злочинець, як і Клавдій. Чи, може, тільки він злочинцем і є? Якби не він зі своїм «бути чи не бути», то все було б як і мало бути: Клавдій правив би, всі жили б... Жили б? О, звичайно! Клавдій їх не вбивав би. Нікого, навіть чисту Офелію. Усі вони потрібні Клавдію. Не людині, а королю. Потрібні не як люди — як піддані, як клапани на флейті.

Тож і Гамлет бореться не проти Клавдія як людини, а проти зла, яке той уособлює, проти аморалізму, освяченого і «виправданого» інтересами держави. Старому Гамлету було легше — у поєдинку зі старим Норвежцем проти нього діяла людина, а проти принца Датського — безособовий державний механізм. Як слушно зауважує в монографії «Шекспір» Л. Пінський, в «Гамлеті» — «атмосфера всезагальної несвободи... Нема особистості, є функціонер... Як ланка Великого Механізму державної машини, він особисто ні за що не відповідає, а відтак — здатний на все... Інтереси Великого

Механізму збігаються для функціонера з порядком, з інтересами Цілого, а отже, і з «благом народу». Не має значення, хто в центрі механізму — законний король чи узурпатор-убивця. Важливо, що це Головне Колесо, інстанція, від якої залежить «дихання й корм» тьми істот».

Шекспір, таким чином, зафіксував початок страшно-го процесу одержавлення особи в абсолютистському суспільстві, тобто розклад особистості, заміну всього особистісного державно-функціональним. У давнішому дослідженні («Реалізм епохи Відродження») Л. Пінський відзначав: «Прозаїчний формалізм і лицемірства «твердого» порядку в політиці — і тваринно-егоїстичні інстинкти, егоїзм в сімейних і суспільних стосунках, у побуті, а головне, нівелювання людської гідності як у верхах, так і в низах суспільства, — така картина на-ступаючої абсолютистської та буржуазної культури в трагедіях Шекспіра». У монографії «Шекспір» (вона, до речі, присвячена пам'яті Миколи Костянтиновича Зерова) дослідник уточнив: «У світі короля Клавдія переродилися, о р г а н і ч н о розпалися зв'язки патріархальних часів, «природні» зв'язки, засновані на особистому служінню конкретній особі. Їх поглинуло служіння безособовому механізмові, його керманичу й гонувальнику, перед яким відступають одвічно людські («органічні») зв'язки сім'ї, родства, дружби, любові р о з к л а д а ю т ь с я будь-які приватні форми спілкування людини з людиною». І цей відпрацьований, функціонально системний механізм є по-своєму ідеальним.

Так, зокрема, бачимо, що влада Клавдія спирається на широку мережу тих, хто підглядає, підслуховує і випитує. Це зміло підкреслили постановники «Гамлета» у Єреванському драматичному театрі. Тут у всіх щилинах, за всіма дверима, брамами, люками, вікнами і віконцями — люди Клавдія. Крім повного штату конфі-

дентів, до послуг Клавдія — відданий короні репресивний апарат, зокрема й високопоставлені «позаштатники» Розенкранц і Гільденстерн, для яких злочин задля державних інтересів — не злочин. Такі потрібні королям, можливо, навіть більше, аніж той безідейний кат, який робить свою справу задля харчу й пійла. Здобути корону Клавдій зміг убивством, здійсненим власноручно, але для того, щоб втримати її, йому потрібен штат легальних і замаскованих тюремників. І він його має. Строго кажучи, тюрма Клавдія не повинна була впасти — така вона міцна й надійна. І — тюрма Клавдія впасти мусила, бо проти неї повсталала сила могутніша і незнищенна: сила духу, сила моралі і правди, яка всьому дає його справжню назву, спопеляючи витончену демагогію королівських указів, папських бул, віршомазних од і панегіриків.

«Чому гине Гамлет?» Формулюючи відповідь, О. Ф. Лосев в «Естетиці Відродження» пише про те, що «Гамлет — це передовсім віра у вільну й розумну людину... Це цілком відродженська людина. В його венах пульсує титанічна кров благородної естетики Ренесансу, яка звикла звеличувати окрему особистість, славити її розум, хоробрість, мужність, як і героїчну жертвовність в ім'я суспільства й народу». Ці високі ідеали наштовхнулися на бездуховну й антидуховну «нову» дійсність, тому «вся естетика трагедії Гамлета є нічим іншим, як трагедією загибелі відродженського індивідуалізму». На думку О. Ф. Лосева, за естетикою загибелі відродженського титанізму стоїть те, що «кожний титан хоче володіти всім існуванням, але в цьому прагненні він наштовхується на інших титанів, кожний з яких також хоче володіти всім; а позаяк усі титани, власне кажучи, рівносильні, то й виходить, що кожний з них може тільки вбити іншого». Через те, мовляв, кожна трагедія Шекспіра закінчується горою трупів —

«жахливим символом повного безвиходдя й загибелі титанічної естетики Відродження».

Цей висновок авторитетного дослідника цілком правильний щодо названої естетики в її стосунках з трагедійною творчістю Шекспіра, взятою загалом, але відповіддю на запитання про те, чому все ж загинув Гамлет, він бути не може. Гамлет — тип титанічної особистості, це правда. Та йому, по-перше, не протистоять рівноносильні титани, а по-друге — чим, яким повним існуванням він хоче володіти? Корона зокрема його не вабить. Чому? Адже, здавалося б, зауважив Ю. Шведов, така людина, як Гамлет, котрий звик розмірковувати над усіма можливими наслідками своїх вчинків, повинна неминуче замислитися над тим, що мусить зробити, посівши трон. Але навіть у відвертій розмові з другом Горацио він ані словечка не мовив про те, як боротиметься силою влади з моральним і політичним злом. Він не бачить себе на троні. Він бачить аморальність не окремих осіб, а страшну, агресивну антиморальність їхніх державних функцій. Гамлет побачив антидуховність безособового механізму влади, протистояння державного і морального, то чи ж міг він сподіватися, що за допомогою цього механізму зможе вправити суглоби «вивихнутому часові», зруйнувати тюрму, відродити моральний дух особи і суспільне добро?

Як переконаний гуманіст, він хотів це зробити. Як реаліст, він бачив, що зробити цього не зможе — навіть з короною на голові. Ні, тим більше з короною! Саме через те Шекспір мусив «убити» свого героя. Так веліла логіка історії. І тільки так — смертю Гамлета — можна було оголосити моральний вирок суспільності, яка виходила на авансцену історії.

«Тепер — мовчання», — ось слова, з якими відходить Гамлет. Чому не тут Шекспір поставив крапку? Адже заповідана помста звершилася, вбивця покара-

ний, головного героя вже нема — чи ж можна щось додати до цього з'явою третьорядного персонажа, яким є Фортінбрас? Згадаймо насамперед, хто він.

Норвезький принц. Рішучий, войовничий, баламутний. Пихатий і марнославний, він задля нікчемного шматка землі, «з якого тільки й користі, що назва» (Капітан), «заради дірки з бублика» (Гамлет) веде на смерть тисячі співвітчизників. У Польщу — як наказав йому дядько, ветхий Норвег, хоч спочатку вербував військо для походу проти Данії, прагнучи повернути втрачене батьком при закладі. Ні, не бажання помститися за батькову смерть рухає ним. Дядько заборонив їти на Данію? Що ж, нехай буде Польща. Йому байдуже, кого воювати і грабувати:

В незрілому завзятті запальний,
Понабрав в околицях норвезьких
Шибайголів, безстрашних гольтіпак,
За хліб і харч на всяке діло ладних,
Де пахне здобиччю...

(Тут і далі переклад Леоніда Гребінки).

Що ж хотів сказати нам Шекспір його з'явою на авансцені у фіналі трагедії? Чи, може, геніальний драматург дав маху, не зумів поставити вчасно крапку, пішовши за кимось з попередників? Відомо ж, що подекуди й у нього не все припасоване і узгоджене, трапляються і пропуски, і зайвина. Деякі навіть серйозні дослідники вважають, що й вихід Фортінбраса у фіналі — зайвий. У літературно-філософському етюді болгарського філософа й естетика Ісаака Пасі «Заповіт генія» читаємо про те, що Фортінбрас — зовсім не повноцінний антипод Гамлета, що у великих шекспірівських трагедіях ті, хто порушує гармонію світу й людини, хто гине в боротьбі проти цього порушення чи, не гідний її поновити, залишається у владі хаосу, — особистості сильні, яскраві, постають в усіх барвах худож-

нього многоцвіття, а ті, за чиєю допомогою врешті-решт перемагають добро та істина, начеб перебувають за рамками картини чи принаймні займають у ній доволі скромне місце, як ось — Фортінбрас. Тут очевидна помилка: до перемоги добра та істини Фортінбрас аніскільки не причетний. Все звершилося без нього і до нього. Але куди більшою помилкою видається інше твердження болгарського дослідника: «Трагедія Гамлета могла б реалізуватися і без теми Фортінбраса». Так, власне, вважає не лише він, і не лише шекспірознавці.

На думку багатьох режисерів Фортінбрас у фіналі з'явився лише для того, щоб дати наказ забрати зі



З ілюстрацій
Р. Кента

сцени трупи, адже в шекспірівському театрі не було завіси, а сцену треба було очистити. Тому, скорочуючи трагедію, Фортінбраса сьогодні можна, мовляв, і викинути... І не лише у фіналі — у фільмі Олів'є Фортінбраса викинули взагалі, а наказ винести трупи дає Гораціо. То, може, й справді тема Фортінбраса зайва? Думати так можуть, мабуть, лише ті, для кого «Гамлет» — це п'єса про злочин і помсту. Мовби не з Фортінбрасом пов'язаний монолог Гамлета про жорстокість і безглуздість загарбницької війни (це тоді, коли проходить військо норвежця на Польщу), мовби не каже останньої миті свого життя той же Гамлет.

Та почуваю я, що Фортінбрас —
Обранець наш; йому мій мрущий голос.

То чи ж можна після цих слів твердити, що Фортінбрас у фіналі зайвий?! Ні, образ Фортінбраса, як слушно зауважує Ю. Шведов, — реальність, якою не можна нехтувати, бо «функція, покладена на цього персонажа, кінце вимагає коментарів, без яких фінал трагедії залишається практично непоясненим». У монографії «Еволюція шекспірівської трагедії» він окремо зупиняється і на цьому: наскільки і в який бік змінює поява норвезького принца атмосферу фіналу? З'ясувати це, очевидно, тим більше потрібно, що йдеться не лише про фінал і не лише про атмосферу: не збагнувши причин, які примусили Шекспіра закінчити трагедію Фортінбрасом, ми не збагнемо в ній чогось дуже присутнього і вкрай важливого, того, власне, що вивищує її над п'єсою про ще один злочин і ще одну помсту.

Звичайно, і до Ю. Шведова (задовго до нього!) робилися спроби відгадати «останню» загадку «Гамлета». Він зокрема нагадав, що Д. Б. Харрісон (та й чи тільки він?) прочитував закінчення як оптимістичне і, сказати б, перспективотворче: «Як і у всіх трагедіях, Шекспір розсіює напругу трагічного почуття, перше ніж

розпрощатися з аудиторією, бо не в його звичаї було кидати трагічну тему до показу того, що життя триває. Ще до смерті Гамлета лунає барабанний дріб, сповіщаючи про прихід Фортінбраса і його армії. І ось Гамлета врочисто виносять для поховання під звуки траурного маршу, а коли сцена порожніє, п'єса закінчується гарматним гуркотом». Ну, чисто тобі оптимістична трагедія! І таке прочитання — силувано оптимістичне — досі можна побачити в працях вітчизняних дослідників, що неминуче веде до ідеалізації образу Фортінбраса. На початку 30-х років І. Аксенов прямо написав: «Ось — Фортінбрас, каже нам автор: наслідуйте його». І наслідували... Хоч можна було б замислитися: а чому це Шекспір, пропонуючи нам як взірць для наслідування Фортінбраса, написав свій твір про якогось Гамлета?

Проти вульгарно-прагматичного, кон'юктурного прочитання фіналу трагедії ще 1940 року виступив Г. Бояджієв: «Гамлет закінчується врочистим в'їздом царственного Фортінбраса... Ніби має настати нова, світла ера. Але хіба можна серйозно казати про те, що «Трагедія про принца Датського» свій ідейно-філософський сенс здобуває у фанфарах Фортінбраса? Хіба, повіривши в мажорні фінали багатьох шекспірівських п'єс, ми не позбавимо їх мудрості й трагічної сили?» Проти спроб «вичитати» шекспірівський оптимізм в образі Фортінбраса рішуче виступили й інші дослідники, зокрема Ю. Шведов.

Він виходить з того, що «найлегше, як це іноді роблять дослідники, побачити в появі Фортінбраса суперечність між творчим методом художника-реаліста, втіленим в усій тканині трагедії, й політичною декларацією людини, обмеженої світоглядом свого часу, яка шукала засобів для проголошення тріумфу монархічної влади; але визнання реалізму Шекспіра і його майстерності повністю виключає таке припущення». Міркуван-

ня Ю. Шведова з приводу норвезького принца розпросторені й на інші твори Шекспіра, викладені вони послідовно і з усією логічністю підводять до слушного висновку: «Фанфари і барабани, які чує за сценою вмираючий Гамлет, зовсім не означають торжества ідеалів. А гуркіт гарматних залпів негоден заглушити траурної мелодії, під звуки якої світ прощається з великим гуманістом. Фортінбрасове посідання трона — це і є матеріалізація того велетенського знака запитання, що ним закінчується трагедія про Гамлета, принца Датського».

Тут, як бачимо, дослідник підписується під словами Віктора Гюго: великий французький романтик також вважав, що Гамлет «закінчує страшну драму свого життя й смерті велетенським знаком запитання». Чи так це? Не хочеться, ой як не хочеться деяким шекспірознавцям бачити цього знака! Адже в ньому — і сумнів, і скептицизм, і невизначеність, яка, мовляв, шкодить трагедії. Їм, як мовилося, Фортінбрас видається «зайвим». Нарікаючи на художню невизначеність цього образу, вважаючи, що «трагедія Гамлета могла б реалізуватися без теми Фортінбраса», Ісаак Пасі змушений визнати, що не лише «Гамлет», а й інші «великі шекспірівські трагедії залишають в нас якийсь осад, відчуття невикоріненості зла, невинності пороку й неможливості відновити гармонію», а тому поспішає перейти до казкової «Бурі». Що ж, це принаймні чесно... Інші ж дослідники прагнуть будь-що розігнути цей «велетенський знак запитання», зробити його знаком оклику — однозначним і мажорним. Чи мають на це право?

Мають. Шекспір — невичерпний, кожне нове прочитання зумовлене новим часом і наперед дозволене старим, вічним Шекспіром. Вічно молодим і новим. Але є і такі прочитання, за які навіть мужній Шекспір відмовився б узяти на себе відповідальність. Вони,

власне, нічого спільного з ним не мають. Бо не лише продиктовані новим часом, а й цілком віддані на потраву й потребу дневі, миті, моменту, загримованим під вічне й історично справедливе. Тоді перед нами вже не нове прочитання Шекспіра, а спекуляція на його імені, прагнення освятити великим ім'ям мізерне й суєтне.

То правда, що Шекспір — митець тенденційний і твори його — політичні, але є така тенденція і така політика, які — наче отрута в келиху Клавдія. Вони — не для сплячого короля Гамлета, а для Шекспіра. Для нас. І те, що в давній трагедії робить Клавдій, тепер, на думку новітніх клавдіїв, має зробити Фортінбрас. Келих — у його руці. На келиху тим звабливе слово: сучасність. Але тільки для того, щоб приспати. Щоб потайки влити у вухо отруту. Відтак забезпечити класовий мир і порядок. «Новий» порядок...

Згадаймо: ошукані й засліплені, приспані та отруєні гаряче аплодували Густаву Грюндгенсу — Гамлету 1936 року, скоєному в нацистській Німеччині і для неї, а в цей час американці й англійці аплодували Івенсу та Олів'є — Гамлетам таким же вольовим і сильним. Аплодували, сподіваючись на сильну людину. Не завважили різниці: народам потрібен мир, а сильним людям на троні — порядок, навіть ціною війни. Людству потрібна сила гуманізму Шекспіра, а новітнім клавдіям — просто сила, брутальна й тотальна, тож гуманізм вони знову і знову називатимуть пацифізмом, інтелігентською закомплексованістю, гнилим гамлетизмом і — як там ще? Вони відчують себе в «мишоловці», поки на сцені «Гамлет» шекспірівський. Ім потрібен «Гамлет» інший — той, що вбиває Гамлета.

Розмірковуючи над цим фактом — три «сильні» Гамлети напередодні війни, — О. В. Бартошевич у книжці «Шекспір на англійській сцені» враховує, що «героїв і воїнів потребували обидва супротивні табори»,

але усе ж доходить висновку: «В усіх трьох трактуваннях певною мірою відбилася властивість, яка була спільною для західної культури 30-х років і несла в собі серйозну моральну небезпеку: прихований захват перед войовничою могутністю, поклоніння силі».

Для вбивства Гамлета пристосовано й кінематограф. Гельмут Кейтнер, наприклад, чия кар'єра в кіно почалася в гітлерівській Німеччині 1939 року, рівно через 20 років випустив на екрани фільм «Тепер — мовчання» — модернізовану версію «Гамлета». Там Лаерт — очевидний фашист, який щойно повернувся з табору для військовополонених в Росії, короля (власника концерну) вбиває не головний герой, а мати... Оцінюючи цю роботу, кінорежисер Сергій Юткевич у ґрунтовному дослідженні «Шекспір і кіно» написав: «Гельмут Кейтнер перетворив на екрані сюжет про Гамлета в поліцейську драму... Можна було б, хоч це й важко, якось прийняти всю цю «модернізацію», якби за нею поставала бодай якась думка, бодай слабенька спроба філософсько узагальнити справді трагічний період німецької історії; якби Джон — Гамлет — був наділений іншими функціями, крім приватного сищика й доморощеного месника; якби хоч на мить новий Гамлет на екрані замислився над проблемами століття і в його образі постав перед нами катований суперечностями образ сучасної молоді людини. Та ба!»

Французький кінорежисер Клод Шаброль розправився з Гамлетом ще рішучіше — зробив його (за фільмом — Івана) справді божевільним, що не завадило йому побачити в дядькові експлуататора. Той же Сергій Юткевич з приводу селянського страйку у фільмі «Офелія» зауважив: «Здавалося б, заслуговує схвалення намір режисера занурити сімейну трагедію в атмосферу справжніх соціальних конфліктів, але саме тут Клод Шаброль зазнав найжорстокішої поразки». І,

мабуть, не випадково: для дешевеньких політичних загравань Шекспір завеликий.

У його всечасовій правді попеліють наймодерніші версії-одноденки, зроблені на потребу дня чи й миті, навіть якщо продиктовані вони поважними спонуками.

Так, Шекспір — наш сучасник. Це слушне твердження вже давно стало надокучливим штампом. І все ж мусимо повторити: наш сучасник, і тому зовсім не потребує осучаснення. Силуваного і не завжди коректного. У творчій спадщині Шекспіра найважливішим є Шекспір, а не зручний набір можливих асоціацій, паралелей, аргументів. Не все можна освячувати його іменем. Не все виструнчується в паралельні ряди.

Король Лір і Лев Толстой? Цікаво, дуже цікаво, але ж знаймо міру! Тут є точка дотику (доля — поділ майна), та паралельні ряди все ж не вибудовуються. Київська Русь і середньовічна Англія? Теж цікаво. У Віктора Шкловського читаємо: «Була історія чернігівських земель в епоху Бориса і Гліба. Нащадки чернігівських князів розділили уділи, позбавивши верховного князя влади. Уділи були малоземельні, але ось стоять ці люди перед главою, який розділив свою владу, він Володар. Позбавив себе влади при хисткій можливості переробити дітей батьківською волею... На того князя поклали дошку й осліпили». Спільне є: «Варварські часи. Епоха короля Ліра — це час утворення нації. Одночасно це питання про відчуття моральності, провини, відкривання очей. І нема протиріччя в тому, що це епоха виривання очей. Це відчуття самої Англійської держави як цілого; держава складається і ділиться на частини. Шекспір оголошує Англію завершеною епохою збирання і каже про можливості цієї побудови, про втрати при будівництві і про можливості нової побудови». На якій же основі? Моралі не обминеш. «Звичайної», загальнолюдської. Але натомість — «історична

мораль». Навіщо? Петро I «був мов би захищений історією». Історією чи мораллю? Історичною мораллю... Та наскільки вона історична, можемо бачити з подальших абзаців: «Україна за Петра — це недавня частина Росії. Причём, цікаве питання, коли з'явилась назва «Україна» — край чогось, — великого; і більшого. Тобто виділення України в прихованому вигляді означає, існування іншої держави, в якій Україна — біля краю».



«Гамлет»
на сцені заныківчан (1957 р.).
У головній ролі — О. Гай

Тільки, очевидно, авторитет автора примусив видавців заплющити очі на антинауковість подібних тверджень. Історії в них нема. А мораль?

Питання про зміну моралі поставив сам В. Шкловський. Це — його запитання. І хоч аналіз тонкий, хоч спостереження точні, відповідь все ж несподівана й лежить таки в іншій площині: державність. При цьому враховано багато: «часи Ліра — це розпаданьня роду, виокремлення сім'ї з роду»; «суперечності в сім'ї мовби стягують всередині себе суперечності світу, багато що в цьому пояснюється боротьбою за майно та боротьбою за владу в сім'ї, але сама ця боротьба породжена тими прихованими силами, що стягують сім'ю в ціле, як систему». А що «Корделія не взяла участі в цій величній картині сімейної боротьби і сімейного поділу», то хай живе Корделія: «віднаходження її місця в історії людської свідомості» автор вважає «сучасним питанням не лише театрального, а й загальнофілософського сенсу», і сама вона, протестуючи проти умов поділу, постає перед ним причетною до «таємниці», «людиною майбутнього, яка прийшла не в свій час». Прийшла як пророче уособлення нової моралі чи нових суспільних зв'язків? «Історія «Короля Ліра» — це історія оновлення сім'ї — ми, по суті, повернулися до того, з чого починали («виокремлення сім'ї з роду», «час утворення нації», «державна складається»), і з цього замкнутого мислительного кола якось непомітно випорснуло моральне, взяте в собі, а не лише в опосередкованих зв'язках з політичним та економічним і ними ж «виправдане»...

Між моральним і державним є зв'язок, але нема тотожності, нема знаку рівності, і Шекспір саме тут побачив трагічний вузол, саме це зробив нервом своїх великих трагедій. То правда, що «Гамлет не міг убити свою матір, йому заборонив батько», але чому заборо-

нив? У цьому зміщенні акценту — крок до відповіді на інше запитання: чому Гамлет віддав свій голос Фортінбрасу?

У згаданій вже монографії «Шекспір. Ремесло драматурга» (вона, до речі, присвячена Віктору Шкловському) О. Анікст висловив думку, що в основі п'єс Шекспіра «лежить не ідея моральної справедливості, а ідея порядку», через те, мовляв, фінали його п'єс і не могли вирішуватися в узгоді з принципом поетичної справедливості. Узгодження таки неможливе, бо ідея порядку (В. Шкловський писав про історичну мораль) лежить в іншій площині, не в тій, де мораль загальнолюдська і всечасова, але принцип поетичної справедливості у трагедіях Шекспіра все ж утверджується: знак запитання — це не дуплиста порожнина, в якій не було, нема й не буде нічого, це знак того, що чогось не стало, що має з'явитися щось. Що? Шекспір того не знав. Але чи знаємо ми? О. Анікст та деякі інші дослідники кажуть: порядок. «У «Гамлеті» гине вся королівська сім'я, але порядок відновлюється воцарінням Фортінбраса» — в такий спосіб хочуть, по суті, зняти знак запитання, але чи це хотів сказати нам Шекспір? «Це!» — твердитимуть прихильники такого прочитання і посилятимуться на голос самого Гамлета, відданий Фортінбрасу. Знову, отже, Фортінбрас, його «залізна» рука?..

Як уже мовилося, найближче до адекватного прочитання образу Фортінбраса підійшов, здається, Ю. Шведов. Часткова й, на перший погляд, вузька проблема Гамлетового заповіту дала можливість йому точніше визначити місце «Гамлета» серед інших шекспірівських трагедій, глибше проаналізувати еволюцію Шекспіра — трагічного поета й реалістичного мислителя-гуманіста. Ю. Шведов знайшов додаткові підстави для зближення Гамлета з Прометеєм: «Гамлет, ще тільки-но ступаючи

на шлях боротьби з неправдою, зрадою, корисливими злочинами, розуміє, що йому одному судилося підняти меч проти моря зла. Від погляду освіченого філософа не може приховатися ні співвідношення сил у цьому нерівному бою, ні відсутність у гуманіста необхідної зброї для битви проти зла, яке панує в світі. І все ж Гамлет піднімає свій меч. Так у трагедії про принца Датського виникає тема Прометея, тема самовідданого та безкомпромісного опору злу — тема, яка зближує п'єсу з пізніми творами трагічного циклу». Зрозуміло, що цей прометеївський, «приреченський» оптимізм Гамлета не має нічого спільного з плитким оптимізмом тих, хто бачить рятунок і перспективу в «залізній руці» Фортінбраса...

Ю. Шведов має рацію, відмовляючись бачити в поході Фортінбраса вияв ідейно-політичної обмеженості Шекспіра, який буцімто розвинув у фіналі думку про необхідність негайного зайняття престолу задля збереження монархічного принципу. З цього приводу дослідник слушно зауважив, що якби драматург хотів продемонструвати свої вірнопідданицькі почуття перед англійською короною, то мав би примусити Гамлета заповідати датську корону не норвезькому принцові, а англійському королю, посла якого з'явилися на сцені одночасно з Фортінбрасом.

І все-таки в міркуваннях Ю. Шведова є одне дуже вразливе місце. Хоч це й парадокс, але ним стало те, що слугує чи не основною опорою, — маю на увазі шекспірівський образ гнійника. Вже в першій дії Марцел каже: «Щось у державі данській підгнило». А в четвертій і сам Гамлет:

От де чиряк надмірного достатку:
В нутро прорветься, і ніяк не взнать
Від чого смерть...

Як же коментує це місце Ю. Шведов? На його думку,

Гамлет просто помилився на слові: «Очевидно, схвилювані слова Гамлета не встигають за роботою його думки: похід Фортінбраса слугує засобом для того, щоб гнійник прорвався назовні; якщо ж він проривається всередину, він затемнює картину смертельної хвороби». Висновок Ю. Шведов робить правильний: «Діяльність Фортінбраса асоціюється в Гамлета з гнійником. Подібна асоціація ніколи не могла б виникнути, якби Гамлет бачив у поведінці Фортінбраса вірець для наслідування». Але цей правильний висновок підперто доволі хистким припущенням про те, що Гамлет помилився: мав, мовляв, сказати «назовні», а сказав, бач, «всередину», «в нутро»... Чи ж не надто наївним є таке припущення?

У Шекспіра чимало «темних» місць і неузгоджень, є вони і в «Гамлеті», то правда. Правда і те, що, як відзначив Іван Франко, праця коментаторів, починаючи з «Вільгельма Мейстера» Гете, більше затемнила постать Гамлета, «ніж вияснила її, повіднаходила загадки і темноти й там, де їх зовсім нема». Але прояснювати не зовсім зрозумілі слова Гамлета в такий спосіб, як це робить Ю. Шведов, також, мабуть, не варто — вкладати в уста героя помилкове слово тільки для того, щоб показати «невстигання» усної мови за думкою, Шекспір не міг. І не лише тому, що то для нього надто «тонкий» прийом (його відкриття проза через кілька століть), — герої Шекспіра та його сучасників багато і прямо говорять про свої відчуття, зокрема про глибоку схвилюваність, «називають» їх, і це цілком узгоджувалося з середньовічною та ренесансною традицією, а можливо, і античною, хай навіть неусвідомлено. Потрібно, отже, шукати інше пояснення словам Гамлета.

Потрібно знайти нові докази того, що свій «мрущий голос» принц Датський подав не за мілітариста, яким є Фортінбрас, не за принцип «залізної ру-

ки» у внутрішній політиці, спрямованої проти народу й особи.

В боротьбі за Шекспіра варто покласти на Шекспіра. Треба повірити йому. Можна бодай припустити: вустами Гамлета Шекспір сказав те, що хотів сказати. А саме: держава, яка стала аморальною, не має права на існування.

Данія — тюрма. Але й сама вона — в тюрмі. За межі тієї тюрми негоден вийти ніхто. Всі — в системі. Чи може хтось вийти за межі свого часу? Лише подумки, в уяві, реально ж — ні. Це теж стіни, проти яких людина безсила. Безсила й держава — вона приречена, смертний вирок їй вже оголошено. Гнилий плід мусить впасти. Ще день, ще мить — вона чіпляється за час, вона вивихнула йому суглоби. Вона може існувати тільки у вивихнутому часі, а він негоден відмінити вирок, підписаного часом реальним і, сказати б, нормальним. Вивихнутий час безсилий, бо він — фікція. Він дійсний лише в межах тюрми. Його вигадали в'язні. Чи, може, наглядачі? Різниці нема — в тюрмі ті й інші. Всі — в'язні. Вони наївно втішаються тим, що змогли ув'язнити час, зробити своїм, що можуть підганяти його й зупиняти, називати добрим чи поганим. Вигадали тюремний час і тішаться, не підозрюючи, що є час «без'якісний», нейтральний, однаково нещадний і об'єктивний як до власне в'язнів, так і до в'язнів-наглядачів. І копача могильних ям з'їсть хробак. Наймогутніший король — всього лиш капо. Він не владен над об'єктивним часом. В його владі лише час тюремний, вона тримається тільки контролем над часом тюремним — соціальним.

У цікавому дослідженні А. Я. Гуревича «Категорії середньовічної культури» читаємо: «Соціальний час різний не лише для різних культур і суспільств, він диференціюється і в рамках кожної соціально-культурної системи залежно від її внутрішньої структури. Соціаль-

ний час неоднаково плине у свідомості окремих класів і груп: вони по-своєму сприймають його і переживають», тобто в будь-якому суспільстві «завжди є не якийсь єдиний «монолітний» час, а цілий спектр соціальних ритмів», тою чи іншою мірою скоординованих між собою і узгоджених за ієрархічним принципом. Автор вводить поняття домінуючого соціального часу в суспільстві: «В антагоністичній суспільній системі соціальний час панівного класу, природно, є визначальним доти, доки цей клас не втратив реального контролю над суспільним життям і залишається впливовою ідеологічною силою». Можна, мабуть, сказати й інакше: ідеологія панівного

Театр
«Лобідь»



класу слугує зокрема і для того, щоб неминучу множинність часів у суспільстві максимально пристосувати до амплітуди свого маятника, тобто, по-перше, закріпити найважливіший для себе варіант ієрархічної скоординованості соціальних ритмів і, по-друге, ввести у свідомість усіх станів і окремих осіб фікцію єдиного часу.

Його, єдиного, бути не могло. Але кожний клас, прийшовши до контролю над соціальним часом, обов'язково дбав і про те, щоб створити ілюзію єдиного часу. «Ми всі рівні перед богом», — нагадувала бомканням дзвонів церква, скликаючи у певні дні й години всіх. Спочатку механічні годинники в містах показували час локальний — кожна міська комуна («всі» її члени) жила за своїм часом, згодом з'явився загальнодержавний час, що стало можливим при дальшому зміцненні механізму державної влади. При цьому виникло єдине темпоральне мислення, що допомагало панівному класові створювати ілюзію рівності й однодумства, маскувати дедалі глибіючу різницю між часовими ритмами різних соціальних груп, видавати свої інтереси за всезагальні, а офіційно проголошене — за дійсне. Запровадження фікції єдиного часу (а з нею — цілої системи фальшивих цінностей) було «вивихненням» часу, усунути яке доля наказала Гамлету. Хоча ні, не доля, а той об'єктивний закон, за яким все в історії (в незалежному від монархів і їхніх літописців часі) мусить стати на своє місце і все має бути назване своїм ім'ям — і добро і зло.

Отож, коли Гамлет каже, що «нічого — ні доброго ні злого — нема, а мислення утворює те чи те», то слова ці зовсім необов'язково прочитувати в дусі етичного релятивізму. Адже вони мовлені з приводу того, що «Данія — тюрма», «весь світ — тюрма», тюрма «добряча; у ній стільки буцегарень, камер, підземель; Данія — одна з найгірших». Тут, у цій тюрмі, зло проголошується добром, а добро шельмується як зло і карається як

злочин. Етична відносність слова і вчинку — факт, фактом для Гамлета є і те, що брехня видається за правду, безчестя — за найвищу честь, але ж незаперечним фактом для нього є існування і правди, і справедливості, і честі. Привид покійного батька-короля — «поза» тюрмою, і з в і д т и він забороняє Гамлету піднімати руку на матір, бо є, таки ж є святе, морально однозначне! «Бути чесним на цім світі — це значить бути одним, вилоненим з-межи десятих тисяч», але чесність як така все ж є, її змісту об'єктивного негоден відмінити жоден тюремний закон, жодний спосіб мислення, запараграфований цим законом. Один чесний на десять тисяч — виняток? Хай так, виняток, але такий, що не потверджує правила, а заперечує його — етичне заперечення сильніше від арифметичного.

Гамлет — один. Він ніщо проти десяти тисяч клавдіїв, полоніїв, розенкранців, гільденстернів та інших безчесних лицедіїв. Тут, у тюрмі, він приречений і, здається, усвідомлює це, або принаймні здогадується. Але й вони усі — чи десять тисяч, чи й сто — безсилі перед однією-однісінькою особою, їхній тюремний закон заперечується законом моральним, навіть якщо носієм морального виступає хтось один, дарма що й він не ідеальний (вважаючи себе чесним, Гамлет усе ж зізнається Офелії, що «міг би собі закинути такого, що краще було б моїй мамі й не родити мене на світ»). Моральне в тюрмі приречене. Вони несумісні. Моральне може виродитися в аморальне і, пристосувавшись, зробити ще сильнішою аморальну тюрму, а може, й заперечити її. Як?

У Гамлета нема вибору — він може зробити це тільки ціною власної смерті. Своїм життям, своїм царюванням після вбивства Клавдія він нічого б не довів і не зробив, тюрми б не зруйнував. Повернення собі незаконно відібраної корони — хіба не це ж велить йому

зробити й один із тюремних законів? У тюрмі все стає тюремним — навіть священна помста, навіть справедливість. Тож справедливість мусить восторжествувати так, аби її перемога не потвердила тюремного закону. І хтозна, можливо, Гамлет думає не стільки про те, якою смертю покарати Клавдія, а про інше — якою має бути його власна. Перечитаймо роздуми Гамлета про смерть (батька, Йоріка та взагалі про смерть живого) — чи не до смерті він готується? Вже готовий її зустріти: «Нам чхати на віщування; і горобець не впаде без певного на те провидіння. Коли станеться тепер, то не згодом; коли не згодом, то тепер; а-як не тепер, то однак коли-небудь. Готовність — і все. Ніхто не знає свого часу, так що воно значить відійти своєчасно? Будь що будь». Фаталізм? Деякі дослідники прочитують ці слова саме так — як вияв фаталізму, як готовність до двох можливих варіантів, тобто до перемоги в поєдинку з Лаертом або ж до смерті. Але чому, власне, Гамлет каже про смерть? За умовами поєдинку його поразка означатиме «тільки ганьбу та зайві удари». А він вже бачить смерть — невідворотну, залежну від волі провидіння. Від людини залежить небагато — дійти межі у цьому малому, зробити можливе. Діючи в узгоді з тим, що в ті часи називали провидінням, Гамлет готовий прислужитися йому всім, навіть смертю. Тому у фіналі вбиває Клавдія не лише ударом рапіри, а й своєю смертю — Лаерт намастив лезо отрутою з намови Клавдія, і цей злочин незаконному королю приховати вже не вдалося, смерть Гамлета з усією очевидністю засвідчує злочинну натуру Клавдія і, отже, всі попередні злочини.

Чи не зайвим був цей «другий удар»? Хіба не вистачило б Клавдію і однієї смерті? Клавдію — так, але Гамлет замахнувся не на нього одного — на всю тюрму, якою є Данія. А тому завдає і третього удару — віддає свій «мрущий голос» за Фортінбраса. Тюрма не має пра-

го. У своєму знанні Шекспір дійшов межі: «Тепер — мовчання». Зрозуміло, що Фортінбрас не заслуговує такого подарунка — датської корони, хай і забрудненої; зрозуміло і те, що Фортінбрас не руйнуватиме тюрми світової. А хто? Хто і, головне, якою ціною це робитиме?

Ось воно, те запитання, яке залишив нам Гамлет у нелегкий спадок. Є й інші (справжні й вигадані шекспірознавцями), але тільки задля цього Гамлет свідомо пішов на смерть. Його смерть — це відповідь на його ж таки «бути чи не бути». Його відповідь. Він відповів за себе і за свій час. А ми? За нас не відповість ніхто. Немає відповідей для всіх і на всі віки — є лише вічні запитання. Зв'язок часів тримається на них, зокрема й на тому, яке полишив нам Гамлет.

Звичайно, можуть бути й інші прочитання. Адже, як нагадує Д. В. Затонський, «Гамлет» — система саме х у д о ж н я, с а м е о б р а з н а. Інакше кажучи, така, що виражає більше від суми в ній зібраного. Вона не аморфна, не відносна (і тому здатна опиратися такому над собою насильству, як скажімо, «неокритичні» тлумачення Вільсона Найта). Але вона й не одномірна; їй органічно чужий відвертий дидактизм». Так, чужий, бо чим, власне, є дидактизм? Спробою нав'язати відповіді. Злочинним замахом на вічні запитання. Вже сьогодні годі й оглянути — бодай побіжно — всі існуючі інтерпретації «Гамлета», і жодної, як слушно зауважує Д. В. Затонський, «не можна відкидати цілком». Жодна, мабуть, не є остаточною, бо ж у цій трагедії всі «ситуації, всі колізії, всі характери — відкриті і немовби чекають наповнення, конкретного розв'язання, відповідного до місця, часу, світовідчуття інтерпретатора». Отже, будуть, обов'язково будуть нові прочитання! Вони потрібні і в літературознавстві, і на сцені. Головне, щоб не зводити вічних запитань Шекспіра до ужитковості, не пристосовувати його до ілюстрування маленьких, спродукованих на

повсякдень істин. Бо ж іноді, знаємо, трапляється і так, що на безсмертному творі Шекспіра складають присягу, наче на Біблії, говорити правду, тільки правду, нічого, крім правди, а потім кажуть те, що не має жодного стосунку ні до Шекспіра, ні до правди...

* * *

Коли Георг Брандес сльотавої осінньої днини переступив поріг будинку Анни Хатвей, остання представниця славетного роду сиділа на стільчику біля каміна, якраз навпроти лавки, де, як свідчать перекази, найчастіше сиділи її далекі, закохані одне в одного предки. Гість чомно, з підкресленою шанобливістю привітався з літньою господинею, а його меткий, навдивовижу, як для науковця, чіпкий погляд помітив силу-силенну деталей, які мали б засвідчити культ Шекспіра і його дружини: фамільна Біблія, багато портретів, багато фотографій з зображенням предметів, які нібито колись належали драматургу. Господиня жила у світі цих справжніх і фальшивих реліквій. Жила з них, пояснюючи гостям значення кожної. Брандесу стало сумно. Він обережно поцікавився:

— А ви читали бодай щось про Шекспіра?

Господиня щиро здивувалася:

— Читати про нього? О ні! Я читаю лише Біблію!

Що ж, стареньку представницю роду Хатвей можна було тоді, наприкінці минулого століття, зрозуміти й не осуджувати. А чи можна зрозуміти сьогодні тих організаторів театральної справи, які готові поклястися на Біблії, що люблять Шекспіра і... не мають з чим їхати на Шекспірівський театральний фестиваль? Дивна любов!.. Бо хіба можна любити Шекспіра — й не думати про те, яким має бути наш театр?

Амвросій Бучма міг зіграти короля Ліра. 1941 року Максим Рильський писав Корнію Чуковському: «Моя мечта — український Лир на сцене. Бучма, кажеться мне, справився бы с центральной ролью». А образ Гамлета? У статті «Гамлет» Шекспіра у виконанні Сергія Балашова» Рильський з тривогою запитував: «Чому радянська українська сцена не показує ні «Макбета», ні «Гамлета», ні інших шекспірівських шедеврів?.. Я вірю в радянський український театр, у талановитих його акторів і режисерів, я вірю, що мій докір не залишиться без відгуку — відгуку ділом». Через 20 років, включивши цю статтю до свого десятитомника, поет подав примітку: «Гадаю, що й досі наші театри недостатню увагу приділяють Шекспірові». Звідтоді минуло ще чверть століття. І пам'ятаючи, що один з найглибших інтерпретаторів образу Гамлета Майкл Редгрейв виконував цю роль до п'ятдесятирічного віку, повторю: сьогодні Богдан Ступка ще міг би, здається, зіграти Гамлета.