

"ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ДАТСКИЙ"

Трагедия "Гамлет" является одной из высочайших вершин творчества Шекспира. Это, пожалуй, наиболее популярное и, по мнению многих критиков, самое глубокое творение великого драматурга. Сила этой трагедии подтверждается не только ее популярностью среди читателей, но особенностями тем, что "Гамлет" - пьеса, занявшая одно из первых мест в репертуаре мирового театра, и она сохраняет его уже три с половиной столетия. Постановки трагедии неизменно привлекают публику, и мечта каждого актера - исполнить роль героя в этой трагедии. Вместе с тем "Гамлет" - наиболее проблемное из всех творений Шекспира. Прежде всего эта проблемность определяется сложностью и глубиной содержания трагедии, полной философской значительности. И действительно, Шекспир вложил в "Гамлета" такое огромное социально-философское содержание, что критика с течением времени каждый раз обнаруживает все новые и новые пласты мысли, имеющие большое жизненное значение. Но трагедия Шекспира представляет собой проблему не только в этом отношении. Если мыслителей волнует задача найти и определить сущность той философии, которая лежит в основе трагедии, то эстетиков увлекает задача установления тех художественных качеств, в силу которых это произведение приобрело актуальность для самых разных эпох общественной жизни и было воспринято как свое различными и даже противоположными течениями социально-философской мысли. В самом деле, можно ли считать само собой разумеющимся то, что в трагической истории датского принца представители самых полярных взглядов на жизнь находят подтверждение своим воззрениям? Наконец, "Гамлет" представляет собой проблему также и в специальном литературоведческом аспекте. История сюжета, время создания пьесы и ее текст принадлежат к числу вопросов, к сожалению, не поддающихся простому решению. Некоторые существенные стороны творческой истории "Гамлета" являются своего рода загадками, над распутыванием которых давно уже бьются исследователи. Обилие проблем, связанных с великой трагедией Шекспира, получило отражение в обширной литературе, посвященной "Гамлету". Об пьесе написано огромное количество исследований, критических работ и этюдов. Специальная библиография, составленная А. Рэйвенем, содержит перечисление более чем двух тысяч книг и статей о "Гамлете", опубликованных в период между 1877 и 1935 годами. Хотя еще не учтена полностью литература, посвященная трагедии за последние двадцать пять лет, тем не менее можно с уверенностью сказать, что поток исследований за это время отнюдь не уменьшился. Здесь будет сделана попытка осветить основные проблемы, связанные с трагедией. Мы не стремились к исчерпывающей полноте, но надеемся, что ни один из значительных вопросов, вызванных трагедией не обойден. Вместе с тем данная работа не претендует на то, чтоб дать такие решения проблем, которые удовлетворят всех. Ряд вопросов были и останутся спорными и, как всякий пишущий о "Гамлете", автор не может не занять определенной позиции в этих спорах. Наша задача однако, заключается не в выражении своей субъективной точки зрения, а в том, чтобы в меру доступной нам объективности осветить проблематику трагедии, предоставив читателю возможность убедиться самому, какие из предложенных решений являются наиболее убедительными.

1

История сюжета Как уже неоднократно отмечалось, Шекспир обычно не изобретал сюжетов для своих пьес. Он брал уже бытовавшие в литературе сюжеты и придавал им драматическую обработку. Иногда он инсценировал хроники, новеллы или поэмы, но нередко случалось, что он просто переделывал уже готовое драматическое произведение,

созданное кем-то из его более или менее отдаленных предшественников. В таких случаях он обновлял текст, несколько видоизменял развитие действия, углублял характеристики действующих лиц, по новому объяснял мотивы их поведения, и в результате от первоначального произведения оставалась только сюжетная схема. Но под пером Шекспира и эта сюжетная схема приобретала новый смысл. Так было и с "Гамлетом". Сюжет этот имел большую данность и неоднократно обрабатывался в литературе уже до Шекспира. Прототипом героя был полулегендарный принц Амлет, имя которого встречается в одной из исландских саг Снорри Стурласона. Это позволяет думать, что сюжет об этом принце, вероятно, был предметом ряда древних легендарных преданий. Первый литературный памятник, в котором рассказывается сага о мести Амлета, принадлежал перу средневекового датского летописца Саксона Грамматика (1150-1220). В своей "Истории датчан", написанной около 1200 года на латинском языке, он сообщает, что история эта произошла еще в языческие времена, то есть до 827 года, когда, в Дании было введено христианство. Таким образом, уже до Саксона Грамматика история Амлета имела многовековую давность, и прошло, вероятно, не меньше полтысячелетия, прежде чем она получила литературную фиксацию. Читателю, вероятно, будет небезынтересно познакомиться с первой из дошедших до нас обработок истории героя. Вот краткое изложение саги об Амлете у Саксона Грамматика. Датский феодал Горвендил прославился силой и мужеством. Его слава вызвала зависть норвежского короля Коллера, и тот вызвал его на поединок. Они условились, что к победителю перейдут все богатства побежденного. Поединок закончился победой Горвендила, который убил Коллера и получил все его достояние. Тогда датский король Рерик отдал в жены Горвендилу свою дочь Геруту. От этого брака родился Амлет. У Горвендила был брат, Фенгон, который завидовал его удачам и питал к нему тайную вражду. Они оба совместно правили Ютландией. Фенгон стал опасаться, что Горвендил воспользуется расположением короля Рерика и приберет к рукам власть над всей Ютландией. Несмотря на то, что для такого подозрения не было достаточных оснований, Фенгон решил избавиться от возможного соперника. Во время одного пира он открыто напал на Горвендила и убил его в присутствии всех придворных. В оправдание убийства он заявил, что будто бы защищал честь Геруты, оскорбленной своим мужем. Хотя это было ложью, никто не стал опровергать его объяснений. Владычество над Ютландией перешло к Фенгону, который женился на Геруте. Следует особо отметить, что в рассказе Саксона Грамматика до этого между Фенгоном и Герутой никакой близости не было. Когда произошло убийство Горвендила, Амлет был еще очень юн. Однако Фенгон опасался, что, став взрослым, Амлет отомстит ему за смерть отца. Юный принц был умен и хитер. Он догадывался об опасениях своего дяди Фенгона. А для того чтобы отвести от себя всякие подозрения в тайных намерениях против Фенгона, Амлет решил притвориться сумасшедшим. Он пачкал себя грязью и бегал по улицам с дикими воплями. Тогда кое-кто из придворных стал догадываться, что Амлет только притворяется безумным. Они посоветовали сделать так, чтобы Амлет встретился с подосланной к нему красивой девушкой, на которую возлагалось обольстить его своими ласками и обнаружить, что он отнюдь не сошел с ума. Но один из придворных предупредил Амлета. К тому же оказалось, что девушка, которую выбрали для данной цели, была влюблена в Амлета. Она тоже дала ему понять, что хотят проверить подлинность его безумия. Таким образом, первая попытка поймать Амлета в ловушку не удалась. Тогда один из придворных предложил испытать Амлета таким способом: Фенгон сообщит, что он уезжает, Амлета сведут с матерью, и, может быть, он откроет ей свои тайные замыслы, а советник Фенгона подслушает их разговор. Так и сделали. Однако Амлет догадался о том, что все это неспроста. Придя к матери, он повел себя как помешанный, запел петухом и вскочил на одеяло, размахивая руками, как крыльями. Но тут он почувствовал, что под одеялом кто-то спрятан. Выхватив меч, он тут же убил находившегося под одеялом советника короля, затем разрубил его труп на куски и бросил в сточную яму. совершив все это, Амлет вернулся к матери и стал упрекать ее за

измену Горвендилу и брак с убийцей мужа. Герута покаялась в своей вине, и тогда Амлет открыл ей, что он хочет отомстить Фенгону. Герута благословила его намерение. Так как соглядатай был Амлетом убит, то Фенгон ничего не узнал и на этот раз. Но буйство Амлета пугало его, и он решил избавиться от него раз и навсегда. С этой целью он отправил его в сопровождении двух придворных в Англию. Спутникам Амлета были вручены таблички с письмом, которое они должны были тайно передать английскому королю. В письме Фенгон просил казнить Амлета, как только он высадится в Англии. Во время плавания на корабле, пока его спутники спали, Амлет разыскал таблички и, прочитав, что там было написано, стер свое имя, а вместо него подставил имена придворных. Сверх того он дописал, что якобы Фенгон просит выдать за Амлета дочь английского короля. Переделанное Амлетом письмо возымело действие: придворных казнили, а его обручили с дочерью английского короля. Прошел год, и Амлет вернулся в Ютландию, где его считали умершим. Он попал на тризну, которую справляли по нем. Ничуть не смутившись, Амлет принял участие в пиршестве и напоил всех присутствующих. Когда они, опьянев, свалились на пол и заснули, он накрыл всех большим ковром и приколотил его к полу так, чтобы никто не смог выбраться из-под него. После того он поджег дворец, и в огне сгорел Фенгон, а вместе с ним и вся клика его приближенных. Эту часть повествования Саксон Грамматик заключил следующей "моралью": "О храбрый Амлет, он достоин бессмертной славы! Хитро притворившись безумным, он скрыл от всех свой разум, но, хотя он прикинулся глупым, на самом деле его ум превосходил разумение обыкновенных людей. Это помогло ему не только хитроумно обезопасить себя, но также найти средство отомстить за отца. Его умелая самозащита от опасности и суровая месть за родителя вызывают наше восхищение, и трудно сказать, за что его следует больше хвалить - за ум или за смелость". На этом сага об Амлете не заканчивается. Мы узнаем далее от летописца, что он стал королем и правил вместе со своей женой, английской принцессой, которая была достойной и верной супругой. После ее смерти Амлет женился на воинственной шотландской королеве Гермтруде, которая была ему неверна и покинула своего супруга в беде. Как правитель Ютландии, Амлет был вассалом датской короны. Когда после Рерика королем Дании стал Виглет, он не пожелал мириться с независимым поведением Амлета. Между ними возникла борьба, и Виглет убил Амлета в битве. Нетрудно увидеть, что древняя сага содержит все основные элементы действия трагедии Шекспира. Различия касаются только второстепенных частностей и финала. Однако при всем сходстве сюжета идейный смысл скандинавского предания совсем иной, чем у Шекспира. Сага, изложенная Саксоном Грамматиком, вполне в духе разбойничьей морали средневекового феодального рыцарства. Что касается характера древнего Амлета и Гамлета Шекспира, то общего у них лишь то, что оба они люди большого ума. Но склад ума и помыслы у них совершенно различные, как различны и моральные понятия. Стремясь отомстить за отца, Амлет ничуть не колеблется. Вся его жизнь посвящена только одной этой задаче. Она несколько не тяготит его, ибо естественно вытекает из суровых законов морали раннего средневековья, в духе которой он воспитан. После изобретения книгопечатания один французский издатель опубликовал манускрипт летописи Саксона Грамматика. Это привлекло к ней внимание французского писателя Франсуа Бельфоре (1530-1583). Произошло это три с половиной века спустя после смерти Саксона Грамматика. История вступила в новый период. Европа переживала знаменательную эпоху, получившую название Возрождения. Передовые люди этого времени, гуманисты, изучали прошлое для того, чтобы извлечь из него уроки для настоящего и будущего. Бельфоре задался целью создать собрание поучительных "Трагических историй". В 1565 выпустил первую часть своего труда, а одиннадцать лет спустя, в пятой книге своих "Трагических историй" (1576), опубликовал на французском языке сагу об Амлете. Бельфоре в основном следовал рассказу датского летописца. Но наряду с этим он более выразительно подал некоторые мотивы сюжета. Три элемента его были им изменены. Прежде всего он ввел то

обстоятельство, что между Фенгоном и Герутой существовала связь еще при жизни ее мужа. Во-вторых, он усилил роль Геруты как помощницы сына в деле мести. Она по его наущению подготавливает все необходимое, для того, чтобы Амур во время пира расправился с придворными. Сама расправа изображена несколько иначе. Принц и в рассказе Бельфоре накрывает опьяневших придворных ковром, но он не сжигает их, а прокалывает пиками, которые заблаговременно приготовила Герута. Король погибает не вместе с придворными. Еще до конца пиршества он удаляется в свою опочивальню. Принц следует за ним, поднимает его с постели и одним ударом меча отрубает ему голову, после чего в злобном торжестве восклицает: "Смотри не забудь рассказать твоему брату, которого ты предательски убил, что тебя отправил на тот свет его сын, дабы этим утешить его, дать его душе вечный покой среди блаженных духов и выполнить долг, обязывавший меня отомстить за него!" У Бельфоре рассказана также последующая история двух женитьб и смерти Амурта. В 1608 году в Лондоне был напечатан английский перевод рассказа Бельфоре - "История Гамлета". В прошлом веке полагали, что Шекспир был знаком с этим переводом еще до его напечатания и, возможно, пользовался им при создании трагедии. В настоящее время эта версия решительно отвергается. Прежде всего известно, что трагедия Шекспира была написана лет за семь-восемь до появления данного перевода, и едва ли он так долго пролежал бы ненапечатанным. Во-вторых, Шекспир ничем не воспользовался из этого перевода. По мнению современных исследователей, английский перевод рассказа Бельфоре не предшествовал трагедии Шекспира, а явился следствием ее большой популярности, что и побудило перевести рассказ и издать его. Шекспиру не было необходимости пользоваться рассказом Бельфоре ни в подлиннике, ни в переводе, ибо уже существовала пьеса на сюжет о "Гамлете", написанная кем-то до него. Первое упоминание о трагедии, посвященной "Гамлету", относится к 1589 году, когда Томас Неш и одним из своих [сочинений](#) иронически отозвался о "куче Гамлетов, рассыпающих пригоршнями трагические монологи". В дневнике театрального антрепренера Филиппа Хенсло имеется запись о спектакле пьесы "Гамлет" в 1594 году. Обычно Хенсло помечал, была ли поставленная пьеса новой. И данной записи такой пометки нет. По-видимому, это была та же пьеса, которую упоминал Томас Неш. Наконец, в 1596 году Томас Лодж в своем сочинении "Несчастия ума" описывал "бледный призрак", который жалобно кричал на театре, подобно торговке устрицами: "Гамлет, отомсти!" О какой пьесе здесь говорится? Есть мнение, что это была трагедия, написанная самим Шекспиром в начале его драматургической деятельности. Однако такое предположение отвергается подавляющим большинством исследователей. Первая пьеса о Гамлете была написана кем-то из предшественников Шекспира. Но кем? Текст этой ранней пьесы не сохранился, поэтому нет возможности установить ее автора посредством анализа языка и стиля. Однако нельзя сказать, что нет никаких данных для определения авторства. Самым веским свидетельством является приведенный выше отзыв Лоджа. Из него выясняется, что в сюжет о Гамлете был введен мотив, совершенно отсутствовавший как в скандинавской саге, так и в ее пересказе у Бельфоре. Мы имеем в виду фигуру призрака. В старинной саге убийство отца принца совершалось открыто, и никакой тайны, связанной со смертью короля, не было. Об этом знали все, и в том числе сын убитого. В дошекспировской английской пьесе завязка, очевидно, была иной. Мы не совершим ошибки, предположив, в ней убийство короля было тайным. Эту тайну разоблачал призрак, появлявшийся перед принцем и требовавший от него, чтобы он отомстил убийце. Введение призрака является драматургическим приемом, характерным для предшественника Шекспира Томаса Кида (1557?-1594) принадлежал к плеяде драматургов, которые в конце 1580-х годов произвели реформу английского театра и за короткий срок создали художественные основы английской драмы эпохи Возрождения. Он явился создателем жанра трагедии мести. Ярким образцом этой разновидности драмы была его "Испанская трагедия" (ок. 1587 г.). Эта пьеса установила типичные приемы трагедии мести, которые повторяются в ряде драматических произведений эпохи, включая

"Гамлета". Каждый драматический жанр имеет свои специфические приемы, со временем приобретающие характер штампов. Трагедии кровавой мести по своим формальным признакам имели ряд общих черт. Сопоставляя "Испанскую трагедию" Кида с другими произведениями этого типа, можно установить следующие характерные драматургические мотивы. Завязку составляет предательское тайное убийство. О нем возвещает появляющийся в начале пьесы призрак. Призрак возлагает задачу мести на кого-нибудь из близких. Однако осуществление мести наталкивается на препятствия, которые мстителю приходится преодолеть, прежде чем он добивается своей цели. Его противник тоже не бездействует, стремясь погубить мстителя, о намерениях которого он подозревает. Кид ввел также в трагедию мести мотив любви. В разных трагедиях того времени этот мотив варьировался, включая ситуацию, к мститель любит дочь того, кого он должен убить ("Антонио и Меллида" Марстона). Тому же Киду принадлежит введение в драму так называемой "сцены на сцене", когда в ходе действия некоторые персонажи разыгрывают пьесу, имеющую по сюжету то или иное отношение к теме основного действия. Наконец, распространенным приемом трагедии мести стало такое построение действия, при котором козни злодея, направленные против благородного мстителя, обращаются против него самого. Если мы теперь обратимся к трагедии Шекспира, то увидим, что в ней содержатся все типичные мотивы трагедии мести, выработанные в драматургии эпохи Возрождения. Скажем прямо, Шекспир в этом не проявил никакой оригинальности. Большинство этих драматургических приемов было выработано до него, в первую очередь Томасом Кидом. Сопоставляя те произведения Шекспира, которые были им созданы посредством переработки пьес его предшественников (например, "Король Иоанн", "Генрих IV", "Генрих V", "Король Лир"), критика обнаруживала, что великий драматург всегда оставлял в неприкосновенности сюжетную основу, созданную его предшественниками. Так как мы знаем, что существовала трагедия о Гамлете, написанная еще до Шекспира, то мы можем с полным основанием утверждать, что уже дошекспировский "Гамлет" содержал сюжетную основу великой трагедии. Остается, только выяснить, кто был автором дошекспировского "Гамлета". Исследователи единодушно считают, что автором этой трагедии мог только Томас Кид. К предыстории шекспировской трагедии имеет некоторое отношение еще одна пьеса. В 1781 году в Германии была напечатана трагедия под названием "Наказанное братоубийство, или Гамлет, принц Датский". Удалось установить, что рукопись этой пьесы относится к 1710. Исследование вопроса о происхождении пьесы привело к следующему. С конца XVI века английские актеры постоянно гастролировали в Германии. По-видимому, они и привезли с собой пьесу о "Гамлете", которая впоследствии была переведена на немецкий язык. Исследователи XIX века были убеждены в том, что "Наказанное братоубийство" представляло собой перевод и переработку дошекспировского "Гамлета". Думали, что это в общем довольно близкое воспроизведение пьесы Т. Кида о Гамлете. Более тщательное сопоставление обнаружило ряд совпадений между "Наказанным братоубийством" и шекспировским текстом, что заставило пересмотреть мнение шекспироведов прошлого века. "Наказанное братоубийство" содержит как элементы дошекспировского произведения, так и отдельные детали, взятые у Шекспира. Перед нами текст очень сложного состава, частично отражающий сюжет, каким он был у предшественников Шекспира, и частично измененный под влиянием трагедии Шекспира. В настоящее время исследователи не считают возможным рассматривать "Наказанное братоубийство" как источник трагедии Шекспира, но отдельные элементы текста позволяют догадываться, хотя бы отчасти, какую форму имела трагедия до Шекспира. Особенно интересным является то, что "Наказанному братоубийству" предшествует пролог. Ни в одном издании шекспировского "Гамлета" пролога не имеется. Пролог "Наказанного братоубийства" - в духе трагедий мести и, в частности, заставляет вспомнить, что "Испанская трагедия" Т. Кида также открывалась прологом. Мы остановились столь подробно на этом круге вопросов потому, что факты указывают на популярность сюжета о Гамлете в театре эпохи

Возрождения. Оригинальность Шекспира в данном случае, как и во многих других, проявилась отнюдь не в изобретении сюжета. Сюжет был готов уже до того, как Шекспир взялся за его обработку. При всей скудости сведений о дошекспировском Гамлете можно все же с полным основанием утверждать, что ранняя трагедия была лишена той философской глубины, какую мы обнаруживаем и великом творении Шекспира. В центре дошекспировской трагедии была нравственная проблема, воплощенная в теме мести. Собственно, можно даже сказать, что едва ли вопрос о мести был проблемой философско-этического характера, скорее он стоял перед героем просто как нелегкая практическая задача. Шекспир в своей трактовке сюжета намного расширил его рамки. Хотя вопрос о мести играет важную роль и в его трагедии, тем не менее здесь он не является тем сюжетным мотивом, который подавляет остальные. Наоборот, как мы увидим далее, вопросы более широкого философского характера в трагедии Шекспира до известной степени даже приглушили тему мести, выдвинув другие мотивы.

2

Датировки трагедии и ее первопечатные тексты Читатель, следивший за комментариями к предшествующим произведениям Шекспира, не мог не заметить, что одной из важнейших основ установления хронологии пьес великого драматурга был список его произведений, опубликованный Ф. Мересом в 1598 году. В этом списке "Гамлет" не упоминается. Отсюда можно сделать вывод, что трагедия была создана Шекспиром после 1598 года. Следующее документальное свидетельство, помогающее установить хронологию, содержится в реестре Палаты книготорговцев, где регистрировались все предполагавшиеся к изданию книги. 26 июля 1602 года издатель Робертс, связанный с труппой Шекспира, зарегистрировал "Книгу, называющуюся Месть Гамлета, принца Датского, в том виде, в каком она недавно исполнялась слугами лорда-камергера". Этот документ показывает, что трагедия была написана Шекспиром и поставлена на сцене до середины 1602 года. Наконец, среди бумаг современника Шекспира Гэбриела Харви был обнаружен листок с надписью, сделанной между 1589-1601 годами, где Харви упоминает трагедию Шекспира в следующем контексте: "Молодежь увлекается Венерой и Адонисом Шекспира, а люди более зрелого ума предпочитают его Лукрецию и трагедию Гамлет, принц Датский" По мнению Э.-К. Чемберса, "Гамлет" был создан и впервые поставлен на сцене в 1600-1601 годах. Эта датировка пьесы является наиболее общепринятой. При жизни Шекспира трагедия была напечатана трижды: 1603, 1604, 1611 годах. После смерти Шекспира "Гамлет" был в первом собрании его сочинений, в фолио 1623 года. С точки зрения текстологического значения имеют три издания: 1603, 1604 и 1623 годов, тогда как издание 1611 г. является просто перепечаткой текста кварто 1604 г. Что же касается перечисленных трех изданий, то между ними существуют расхождения в тексте. Для современных читателей "Гамлет" представляет собой произведение вполне определенного содержания; следует, однако, сказать, что со строго научной точки зрения существует не один, а четыре текста "Гамлета". Первые три - это названные первопечатные тексты, а четвертый - это тот сводный текст, который печатается в современных изданиях сочинений Шекспира. Главная задача текстологии заключалась в установлении, того какой из трех первопечатных текстов является наиболее аутентичным, то есть соответствующим рукописи Шекспира. Наибольшую проблему в связи с этим составляло соотношение между самым первым и двумя последующими изданиями. Второе кварто, 1604 г., и фолио 1623 г. в основном совпадают. Расхождения между ними сравнительно невелики. Иначе обстоит дело с кварто 1603 г. Оно вдвое короче по сравнению с кварто 1604 г. Чем можно объяснить такое различие между первым и вторым изданиями трагедии? Вплоть до начала XX века шекспироведы считали, что кварто 1623 г. является первым вариантом трагедии. Шекспир, как полагали, затем доработал и дописал свое произведение, вдвое увеличив его объем. На этом основании строились предположения о

творческой истории трагедии. Некоторые исследователи, сопоставляя оба текста, делали умозаключение о том, какие идейные и художественные соображения побудили Шекспира произвести изменения в первоначальном тексте. В данное время мнение о том, что quarto 1603 года представляет собой первый вариант трагедии, шекспироведением отвергается. А.-У. Поллардом было убедительно доказано, что в эпоху Шекспира книгоиздатели нередко добывали незаконным путем тексты популярных пьес и печатали их без разрешения автора и труппы, которой принадлежала пьеса. Так как театры очень оберегали рукописи пьес, то недобросовестные издатели прибегали к двум приемам. Один состоял в том, что текст стенографировался во время спектакля и после расшифровки печатался. Второй способ состоял в том, что издатели подговаривали кого-нибудь из второстепенных актеров, состоявших на жалованье, воспроизвести текст пьесы по памяти. Само собой разумеется, что в таких случаях актер точнее всего мог воспроизвести ту роль, которую он сам исполнял в данной пьесе. Именно второй способ и был применен двумя издателями, которые опубликовали первое quarto "Гамлета" в 1603 году. Правда, что еще до этого другой издатель, Робертс, зарегистрировал "Гамлета" в Палате книготорговцев. Это было сделано, по-видимому, для того, чтобы воспрепятствовать незаконному, "пиратскому" изданию пьесы. Однако "пиратов", раздобывших текст "Гамлета", это не остановило. Они издали книгу без предварительной регистрации. Что же представлял собой текст, напечатанный ими? Анализ, произведенный при помощи сопоставления с quarto 1604 г., показал, что в обоих изданиях до деталей совпадает текст третьестепенного персонажа - Марцелла. Некоторые другие маленькие роли тоже очень точно воспроизведены в издании 1603 г., если сравнить их с соответствующими местами текста 1604 года. Так как известно, что в театре Шекспира на долю одного актера иногда приходилось исполнение двух-трех ролей в одной и той же пьесе, то очевидно, что текст первого издания "Гамлета" был создан актером, игравшим роль Марцелла и другие второстепенные роли в трагедии. Там, где он присутствовал на сцене, он лучше запоминал и речи других персонажей. Есть мнение, что это не текст, предназначенный для печати, а сокращенный сценический вариант для провинциальных гастролей какой-то труппы и что всю пьесу для этой цели воспроизвел актер, игравший Марцелла и, по-видимому, Луциана (убийцу в пьесе, разыгрываемой по заказу Гамлета в присутствии короля). Создатель этой версии Дати считает, что в тех случаях, когда память изменяла актеру, он восполнял пробелы при помощи дошекспировской пьесы о "Гамлете". По мнению этого исследователя, "Наказанное братоубийство" представляло собой также воспроизведение пьесы, предназначенное для представления во время гастролей на континенте. По его мнению, актеры, составившие текст этой пьесы, видимо, играли раньше по тексту quarto 1603 г., который дополнялся ими местами из дошекспировского "Гамлета". Как бы то ни было, ученые сходятся в том, что quarto 1603 г. не вариант трагедии Шекспира, а ее искаженный текст, составленный кем-то, кто использовал при этом отдельные пассажи из дошекспировского "Гамлета". С подлинным шекспировским текстом мы сталкиваемся впервые лишь в издании 1604 г. По-видимому, появление искаженного текста quarto 1603 г. побудило Шекспира и его труппу противопоставить "пиратской" переделке подлинный текст трагедии. При этом на титульном листе было подчеркнуто отличие данного текста от предшествующего издания. В подзаголовке трагедии указывалось, что в данном издании она "дополнена вдвое против прежнего в соответствии с подлинной и точной рукописью". Это наиболее полный текст трагедии. Правда, в нем нет 83 строк, которые мы найдем в фолио 1623 г. Пропуски в тексте quarto 1604 г. таковы: 1) опущена часть беседы Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном - II, 2, строки 244-276 и 352-379 (в нашем издании текст "Гамлета" печатается по переводу М. Лозинского, который является эквилинеарным, т. е. равен по количеству строк подлиннику, что позволяет легко произвести отсчет), начиная от слов Гамлета "Позвольте вас расспросить обстоятельнее..." до слов "...сказать вам, как честный человек, - служат они мне отвратительно". И затем опять от слов "Почему же? Или они начали ржаветь?" до "Да, принц, забрали; Геркулеса

вместе с его ношей" - вся часть диалога, касающаяся конкуренции между театрами; 2) второй пропуск относится к сцене, когда Лаэрт видит обезумевшую Офелию, IV, 5, строки 161-163; 3) в сцене с могильщиками отсутствуют строки, необходимые для понимания остроты второго могильщика, - V, 1, строки 39-42; 4) опущен конец разговора Гамлета с Горацио - V, 2, строки 68-80. Любопытно отметить, что при всей дефектности кварто 1603 года как раз это место там сохранено полностью. Все эти сокращения не столь значительны, чтобы обесценить текст второго кварто. У него, правда, есть другие дефекты. По мнению Дж. Довера Уилсона, главный недостаток второго кварто - большое количество всяких опечаток, превращающих местами текст в загадку. Впрочем, значительную часть этих загадок текстологи сумели решить. Наконец, мы обладаем также текстом фолио 1623 г., который в основном соответствует тексту кварто 1604 г. Главное различие между этими двумя доброкачественными текстами состоит в том, что в фолио имеются те строки, которые пропущены в хорошем кварто, но зато в фолио отсутствует 230 строк, которые есть в кварто 1604 г. Строк пять, по-видимому, было просто пропущено по недосмотру наборщика, тогда как остальные сокращения, то есть 225 строк, по мнению Довера Уилсона, свидетельствуют о том, что текст пьесы сокращался для представления на сцене. Главные из этих сокращений следующие: 1) несколько строк, предшествующих появлению призрака, в I, 1 и в I, 4.; 2) 27 строк сокращено в сцене в спальне королевы - III, 4; 3) сильно сокращена вся сцена прохождения войск Фортинбраса полностью отсутствует монолог Гамлета, начинающийся словами: "Как все кругом меня изобличает..."; 4) 25 строк отсутствуют в сцене сговора Клавдия и Лаэрта против Гамлета - IV, 7; 5) значительно сокращено начало последней сцены трагедии - V, 2, в частности сильно срезана беседа с Оэриком и совсем опущен вельможа, являющийся с повторным приглашением к Гамлету выступить на поединке с Лаэртом. По мнению Довера Уилсона, эти сокращения были сделаны самим Шекспиром. Во всяком случае, как он пишет, "сам Шекспир едва ли обошелся бы с собственными стихами более осторожно". Как бы то ни было, даже это сокращение двухсот с лишним строк из общего количества текста, достигающего почти четырех тысяч строк, является незначительным. Сюжету оно не наносит никакого ущерба, и лишь в одном случае от этого сокращения страдает идейная сторона пьесы, ибо выпущенным оказался монолог, в котором Гамлет говорит о назначении человека утверждая необходимость пользоваться разумом не только для размышлений о жизни, но и для того, чтобы принимать решения и действовать. По мнению современных исследователей, тексты второго фолио близки к рукописи Шекспира. Даже сокращения в фолио не позволяют считать, что перед нами сценический вариант. Пропуски в тексте лишь незначительно сокращают пьесу, и в таком виде она, как и в кварто 1604 г., была слишком велика для спектакля. Как известно, представление в шекспировском театре длилось 2-2 1/2 часа. Если быстро читать вслух только один текст второго кварто или фолио в подлиннике, то это займет больше времени. Поэтому предполагают, что на сцене шекспировского театра "Гамлет" едва ли шел полностью в том виде, в каком он дан во втором кварто или в фолио. Обратимся теперь к тому тексту, который печатается в современных изданиях трагедии Шекспира. Он представляет собой сводный текст, который воспроизводит все то, что дано в кварто 1604 и в фолио 1623 г. Иначе говоря, читатель нашего времени имеет перед собой гораздо более полный текст, чем тот, по которому знакомились с "Гамлетом" современники Шекспира. Они читали в лучшем случае одно из двух изданий - либо второе кварто, либо фолио. Современный читатель находится в гораздо более выгодном положении. Ему доступен текст, содержащий все написанное Шекспиром об истории датского принца. Единственное, чего наука не может сказать читателю, - это в каком точно виде пьеса шла на сцене шекспировского театра. Достоверно можно утверждать лишь то, что в том полном объеме, в каком мы ее читаем теперь, она в театре Шекспира не ставилась. Существуют различные мнения о творческой истории трагедии, и было высказано много предположений относительно различных изменений в деталях, которые Шекспир, возможно, сделал в

тексте пьесы в процессе ее сценической жизни. Немалый интерес представляет также вопрос о ремарках. В этом отношении полезны все три первопечатных издания. Несмотря на дефектность текста первого quarto, ремарки, содержащиеся в нем, также помогают представить себе некоторые детали сценического воплощения трагедии на театре того времени. Ремарки quarto 1604 г. несколько скупы, зато в фолио есть много дополнительных ремарок, явно отражающих различные детали постановки трагедии в шекспировском театре. Современные издания учитывают все ремарки первопечатных текстов и, сверх того, дополняют их различными указаниями, вытекающими из текста речей персонажей. Что касается деления на акты и сцены, то оно не принадлежит Шекспиру. Первое quarto вообще не содержит никаких делений. Это было связано с практикой английского театра конца XVI-начала XVII века, когда спектакль шел непрерывно. Quarto 1604 г. также не разделено на акты и сцены. Впервые попытка деления действия на части произведена в фолио 1623 года. В это время уже возник обычай если не в практике театра, то при печатании пьес делить их на пять актов, согласно драматургической теории классицизма. Это усиленно насаждал современник Шекспира Бен Джонсон. Издатели фолио 1623 года в этом отношении непоследовательны. В некоторых пьесах они произвели полное разделение на акты и сцены, в других частичное разделение, а в третьих оставили все, без какого бы то ни было членения на отдельные части. В "Гамлете", как он напечатан в фолио, деление было проведено только до начала второго акта. Дальнейший текст идет без указаний актов и сцен. Впервые членение текста "Гамлета" на акты было произведено через 60 лет после смерти Шекспира в так называемом "актерском quarto" "Гамлета" 1676 года. Принятое в современных изданиях деление трагедий на пять актов с последующим членением актов на отдельные сцены было установлено редактором сочинений Шекспира Н.Роу в его издании 1709 года. Таким образом, хотя мы и сохраняем ставшее традиционным членение текста "Гамлета" на акты и сцены, читатель должен помнить, что оно не принадлежит Шекспиру и не применялось в постановке трагедии, как она шла при жизни автора на сцене его театра. Оно не является поэтому обязательным при постановке трагедии на современной сцене. С начала XX века все больше и больше утверждается практика разделения трагедии на три части, причем окончательное решение этого принадлежит режиссеру.

3

Генезис трагедии и ее место в творчестве Шекспира Жанр кровавой драмы, и в частности трагедии мести, с самого начала золотого века английского театра приобрел большую популярность. Произведения такого рода удерживались на сцене вплоть до последних лет английского ренессансного театра. На протяжении столетия, с 1587 года, когда появились "Испанская трагедия" Т. Кида и "Тамерлан" К. Марло, вплоть до закрытия пуританами театров в 1642 году, на английской сцене появилось много произведений такого рода. Кровавая драма и трагедия мести были типичными жанрами народного площадного театра. В связи с этим уместно вспомнить замечание Пушкина: "Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия, драма представляет ему необыкновенное, истинное происшествие. Народ требует сильных ощущений - для него и казни - зрелище. Трагедия преимущественно выводила перед ним тяжкие злодеяния, страдания сверхъестественные, даже физические (например, Филоктет, Эдип, Лир)". Пушкин определил здесь корни популярности кровавой драмы в шекспировские времена. Все творчество Шекспира свидетельствует о том что он принимал в соображение вкусы публики своего времени. Во многих его драмах дано изображение всякого рода злодейств. Жанр кровавой драмы, однако, не ограничивался простым изображением ужасов и убийств. В большей или меньшей степени страшные события такого рода были отражением подлинной действительности. Нравы эпохи Возрождения отнюдь не отличались мягкостью. Недаром

в ту эпоху каждый мужчина постоянно носил какой-нибудь вид оружия, шпагу или кинжал. Даже женщины нередко запасались кинжалами, чтобы иметь возможность защититься от посягательств на честь. Хроника английской жизни эпохи Возрождения изобилует кровавыми происшествиями. Убийством прокладывали себе путь к власти и богатству. Малейшая обида служила поводом для дуэлей и драк. Даже такой ученый и творчески одаренный человек, как Бен Джонсон, убил на дуэли одного актера, а драматург Марло погиб от удара кинжалом. Вообще англичане эпохи Возрождения ничуть не походили на флегматичных джентльменов, какими их изображала литература XIX века. Страстность, порывистость, авантюризм, характерные вообще для нравов эпохи Возрождения, были присущи и современникам Шекспира. Правда, передовые мыслители эпохи Возрождения, гуманисты, боролись против всякой дикости и варварских нравов. Их мораль утверждала принципы человеколюбия и справедливости. Уже в ранней трагедии Шекспира "Ромео и Джульетта" мы видим проявление гуманистического отношения к проблеме кровавой мести. Шекспир показал в этой трагедии бесчеловечность и бессмысленность вражды дворянских семей Монтекки и Капулетти, послужившей причиной гибели двух юных прекрасных существ. Внимание Шекспира было обращено не столько на то, чтобы красочно изобразить кровавую вражду Монтекки и Капулетти, сколько на то, чтобы раскрыть мир больших чувств, волновавших души юных героев пьесы. В этом отношении ранняя трагедия Шекспира отразила глубокое изменение, происшедшее в пределах жанра кровавой драмы. Если первые произведения такого типа характеризовались стремлением "переизродить самого Ирода" обилием ужасов и жестокостей, то следующей ступенью в развитии этого вида пьес было перенесение центра тяжести в сферу психологии и проблем этики. Здесь опять хочется вспомнить Пушкина, который, продолжая рассуждение о площадном характере народной драмы, писал: привычка притупляет ощущения - воображение привыкает к убийствам и казням, смотрит на них уже равнодушно, изображение же страстей и излиятий души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно. Драма стала заведовать страстями и душою человеческою". Именно так протекал процесс развития трагедии и в английском театре эпохи Возрождения. Нагляднее всего это проявилось в творчестве величайшего мастера английской драмы той эпохи - Шекспира. Когда Шекспир принялся за переработку пьесы своего предшественника, он сохранил старую сюжетную канву, но наполнил ее совершенно новым содержанием. Тема мести, как уже было сказано, осталась а трагедии. Но внимание зрителей было перенесено с перипетий внешней борьбы на духовную драму героя. Это придало трагедии совершенно новый характер. Мстители ранних трагедий мести были людьми энергичными, одержимыми одним стремлением - осуществить стоявшую перед ними задачу. Их отличала порывистость, непреклонность воли, и они как-то очень задорно, оживленно выполняли кровавое дело, которое считали своим долгом. Не приходится доказывать, что Гамлет Шекспира - герой совсем иного душевного склада. С первого появления Гамлета мы видим, что душа его поражена меланхолией. Меланхолия была своеобразной "модой" в конце XVI века. В первое десятилетие драматургической деятельности Шекспиру было свойственно оптимистическое мировосприятие. Он верил в возможность близкого осуществления гуманистических идеалов. Хотя ему и случалось изображать события мрачные и печальные, однако меланхолия была ему чужда на протяжении всего последнего десятилетия XVI века. Более того, Шекспир осмеивал меланхолию, и наиболее красноречивым свидетельством этого является образ Жака в комедии "Как вам это понравится". Напрасно некоторые критики пытались представить, будто Жак прямой предшественник Гамлета. Если в комедии "Как им это понравится" есть персонаж, чье мироощущение отражает позиции автора, то это не Жак, а прелестная героиня пьесы юная Розалинда, с ее жизнелюбием, остроумием, неиссякающей бодростью духа. Недаром в этой комедии разбросано много иронических замечаний по поводу аффектированной меланхолии, которая была модной у некоторой части молодежи из среды дворянства и

интеллигенции. Настроение, пронизывающее "Гамлета", является совершенно иным. Нетрудно увидеть, что меланхолия, над которой Шекспир раньше иронизировал, теперь предстает не как смешная аффектация, а как выражение глубокой душевной депрессии, охватившей героя. "Гамлет" является переломным произведением в творчестве Шекспира. С этой пьесы начинается трагический период драматургической деятельности Шекспира. Даже комедии, созданные вслед за "Гамлетом", "Конец - делу венец", "Мера за меру", уже не являются "чистыми" комедиями. Чем можно объяснить перемену умонастроения Шекспира, столь явственно отразившуюся в трагической тональности его пьес?

Идеалистическая критика субъективистского направления, сторонники биографического метода утверждали, что причиной перемены были обстоятельства личной жизни Шекспира. Но биографические данные ни в коей мере не подтверждают этого. В период создания своих величайших трагедий Шекспир находился в расцвете творческих сил, его произведения имели большой успех, материальное и общественное положение писателя было таким, что лучшего он вряд ли мог бы желать. Для самого Шекспира годы создания великих трагедий были периодом наивысшего процветания и успеха. Идеалистическая критика объективистского характера предлагает другое объяснение перелома в творчестве Шекспира. Она утверждает, что существует некая общая закономерность духовного развития людей, связанная с возрастом и жизненным опытом. Молодости будто бы всегда присущ оптимизм; зрелое сознание приходит к пониманию трагических противоречий жизни, а последние годы человеческого существования якобы всегда связаны с примиренным отношением к трудностям и противоречиям действительности. Можно привести многочисленные примеры духовного развития великих художников, опровергающие эту схему. Так, например, ранний период творчества Гете характеризовался наиболее мрачным мировосприятием, тогда как бесспорно, что самым оптимистическим периодом его жизни были последние годы. В биографии Л. Толстого, наоборот, завершающий этап был отмечен наиболее острым духовным кризисом. Одним словом, не существует той неизменной логики духовного развития человека, которую пытались установить некоторые исследователи творчества Шекспира. Если эта логика и существует, то она определяется диалектическим взаимодействием мировоззрения и социальных позиций художника с реальными условиями общественной жизни его времени. Желая понять причины перелома, происшедшего в творчестве Шекспира, мы должны представить себе со всей ясностью то противоречие, которое возникло между гуманистическими идеалами великого драматурга и современной ему действительностью. Рассматривая предшествующие произведения Шекспира, мы неизменно убеждались в том, что с годами развивался и креп его гуманистический взгляд на жизнь. Идеалы гуманистического учения вдохновляли все творчество Шекспира. Мы видели, в частности, что в драмах посвященных истории его родной страны, Шекспир постоянно искал тех государственных и общественных предпосылок, которые привели бы к осуществлению всеобщей социальной гармонии. Но чем дальше, тем больше Шекспир замечал противоречия между своим идеалом и реальными условиями современного ему абсолютистского государства. В частности, эти противоречия уже явственно обозначились в двух больших исторических драмах, непосредственно предшествовавших "Гамлету", - в "Генрихе V" и "Юлии Цезаре". При этом я осмелюсь сказать, что инстинкт художника-реалиста тогда обгонял сознание Шекспира как общественного мыслителя. "Гамлет" - произведение органическое в том смысле, что здесь Шекспир не только чутьем реалиста, но и сознанием мыслителя пришел к постижению глубочайших противоречий своего времени. Исторические факты с непреложностью говорят нам о том, что великая трагедия Шекспира и последовавшие за ней другие трагические произведения возникли в условиях кризиса всей социально-политической системы Англии того времени. Почвой для трагедии были те настроения в обществе, которые возникли, когда люди стали понимать, что надеяться на благополучное решение вопиющих противоречий жизни нельзя. Более обстоятельное освещение общественно-политических условий,

определивших обращение Шекспира к трагедии, дано во вступительной статье А. Смирнова в первом томе настоящего издания. Не останавливаясь на этом, мы обратимся к вопросам, непосредственно относящимся к "Гамлету".

Театр эпохи Возрождения был чутким барометром общественных настроений. Шекспир отнюдь не был одиноким в своем обращении к жанру трагедии. Начало нового века отмечено расцветом трагедии на английской сцене. Чепмен, Марстон, Деккер, Уэбстер и даже Бен Джонсон, менее других склонный к трагическому, оставили более или менее значительные произведения в этом жанре. Наряду с этим именно в первое десятилетие XVII века исключительно большое развитие получает жанр социально-обличительной комедии. Если Шекспир стоял во главе авторов, подвизавшихся на поприще трагедии, то в области комедии законодателем был Бен Джонсон. Следует иметь в виду, что в эпоху Шекспира уже существовала театральная цензура. Драматурги не могли непосредственно касаться современной политической жизни, а тем более изображать живых государственных деятелей. С давних пор существовал указ, запрещающий театрам ставить пьесы, которые затрагивали бы политику государства, и уж, конечно, никакая критика правительства не допускалась на сцену. Поэтому если театр начала XVII века и отразил кризис социально-политической системы абсолютизма, то не в прямой форме. Драматурги брали по преимуществу темы этического характера и в пределах их ставили наиболее острые социальные проблемы. Однако в шекспироведении очень распространено мнение, что "Гамлет" был непосредственной реакцией Шекспира на заговор Эссекса. По-видимому, есть основание считать, что у Шекспира были какие-то связи с кругами, близкими к Эссексу. Лучший друг Эссекса, граф Саутгемптон оказал Шекспиру покровительство в начале его литературной деятельности. Как известно, Шекспир посвятил свои поэмы "Венера и Адонис" и "Лукреция" Саутгемптону. Вероятно, Шекспир бывал во дворцах Эссекса и Саутгемптона, где оказывали покровительство поэтам и ученым. Едва ли, однако, верны предположения тех биографов, которые считают, что между Шекспиром и Саутгемптоном существовала дружеская близость. Сословные различия между одним из самых богатых и знатных елизаветинских вельмож и актером общедоступного театра были слишком велики, чтобы можно было считать такую версию достоверной. Речь могла идти только о меценатстве со стороны Саутгемптона, но никак не о дружбе. Смелые подвиги Эссекса сделали его одно время весьма популярным. Когда он отправился в 1598 году в поход для подавления ирландского восстания, Шекспир в прологе к "Генриху V" с восхищением отодрался о "полководце королевы". Этот отзыв об Эссексе некоторые биографы считают выражением особого личного расположения Шекспира к блестящему вельможе. Но если бы Шекспир был действительно близок к Эссексу, то он знал бы, что назначение Эссекса командующим ирландской экспедицией было фактически ссылкой, так как его отправляли подальше от Лондона в надежде, что он погибнет в борьбе с ирландскими бунтовщиками. Уже с прошлого века некоторые шекспироведы выдвинули концепцию, согласно которой "Гамлет" - это трагедия Эссекса. Шекспир будто бы отомстил королеве Елизавете за казнь Эссекса созданием трагедии, прославляющей казненного мятежника. Было выдвинуто также предположение о сочувствии Шекспира восстанию Эссекса. При этом опирались на тот факт, что сторонники Эссекса накануне восстания заказали шекспировской труппе публичное представление пьесы "Ричард II", в которой изображается победоносное восстание феодала, свергавшего монарха. Факт этот действительно имел место. Однако ни Шекспир, ни другие актеры ничего не знали о готовящемся восстании и не предполагали, что спектакль хотят использовать для возбуждения мятежных настроений. После поражения Эссекса постановка "Ричарда II" не ускользнула от внимания властей. Более того, во время следствия по делу о восстании один из представителей труппы был вызван для объяснений, которые вполне удовлетворили судебные власти, и актеров оставили в покое. Постановка "Ричарда II" не была вменена им в вину, ибо в те времена знатные лица часто заказывали представление той или иной пьесы. Самое драматичное во всем этом эпизоде было то, что некоторое время спустя, накануне казни Эссекса, труппа Шекспира

была приглашена ко двору и дала спектакль в присутствии королевы Елизаветы. Таким образом, во всех этих событиях роль актеров была чисто служебной. И Эссекс и Елизавета пользовались ими для политической демонстрации. Никакого другого отношения к заговору и казни Эссекса Шекспир не имел. Для суждения по этому вопросу бесполезно вспомнить и предшествующие произведения Шекспира. Политическая мораль всех его исторических драм неизменно заключалась в осуждении той анархии, которая возникает в государстве на почве междоусобной борьбы. Если мы верим Шекспиру и считаем, что политические взгляды в его хрониках и "Юлии Цезаре" выражают ту точку зрения, которой он действительно придерживался, то Шекспир не мог сочувствовать идее восстания Эссекса. Более того, как тонко заметил один из новейших биографов Шекспира Х. Пирсон, если рассматривать трагедию "Юлий Цезарь" с точки зрения ее злободневности, то смысл ее может быть истолкован только как предупреждение о бесплодности восстания, даже если власть является несправедливой и тиранической. Наконец, указывают на то, что в личной истории Эссекса были факты, близкие к сюжетным мотивам "Гамлета". Отец Эссекса умер при таинственных обстоятельствах. Вскоре после его смерти графиня Эссекс вышла замуж за графа Лейстера, бывшего фаворита королевы Елизаветы. О Лейстере было известно, что он убил свою первую жену Эми Робсарт, брак с которой вызвал неудовольствие Елизаветы, что грозило карьере Лейстера. Полагали, что Лейстер убил и отца Эссекса. После смерти Лейстера графиня вышла замуж за К. Блаунта. Молва гласила, что Блаунт устранил Лейстера точно так же, как тот в свое время покончил с первым мужем роковой графини Эссекс. Вполне вероятно, что Шекспир был более или менее осведомлен о зловещей семейной хронике Эссексов. Надо, однако, к этому добавить, что она отнюдь не была исключением для аристократических и даже для совсем незнатных семейств в ту эпоху. Относительно расправ с неугодными мужьями в буржуазных семьях придерживались таких же обычаев, о чем свидетельствует хотя бы популярная трагедия того времени "Арден из Февершама", авторство которой - впрочем, безосновательно - одно время приписывали Шекспиру. Вывод, который мы можем сделать из фактов такого рода, состоит лишь в том, что сюжет "Гамлета", который в наш более цивилизованный век кажется таким исключительным и почти невероятным, для современников Шекспира обладал достоинствами драмы, изображающей типичные характеры в типичных обстоятельствах. Для той эпохи вся ситуация трагедии была вполне жизненно достоверной. Однако Шекспир не был драматургом-бытописателем. Характеры и ситуации он поднимал на высоту больших социально-философских обобщений. Его великая трагедия связана корнями с жизнью того времени. В ней есть ряд деталей злободневного характера, даже носящих отпечаток профессии Шекспира, - например, разговор Гамлета с Розенкранцем и Гильденстерном о соперничестве между труппами взрослых актеров и актеров-мальчиков (II, 2). Однако, если бы "Гамлет" был связан только с теми интересами, которые волновали современников Шекспира, это произведение не заняло бы того места, какое ему теперь принадлежит. Конкретная социально-политическая ситуация, породившая ту атмосферу, в какой возникло великое творение Шекспира, имела одну особенность, которую необходимо подчеркнуть. Частный момент в истории одного из европейских государств оказался одновременно пунктом средоточия грандиозных всемирно-исторических противоречий. То была критическая пора в социальной истории Европы. Сущность ее состояла в том, что происходила ломка общественно-экономической формации, просуществовавшей многие столетия. Одновременно уже явственно обозначились многие черты нового социального строя, который шел ему на смену. "Гамлет", как и другие великие трагедии Шекспира, являет художественным отражением эпохи грандиозного перелома, когда совершался переход от феодального к буржуазному строю. Содержание трагедии отражает этот процесс не в прямой форме. Но в психологии, в мыслях, чувствах и поведении героев, в жизненных ситуациях и возникающих из них нравственных проблемах все полно глубокой значительности, ибо здесь в художественной форме отражено то, как

переживали люди эту великую ломку. Величие Шекспира как художника проявилось в том, что он, не пренебрегая частными признаками этого процесса, носившими печать времени, сумел посмотреть на своих героев с высоты коренных вопросов человеческой жизни вообще. В такие переломные эпохи люди самой действительностью ставятся в положение, когда вопросы их личной судьбы невольно связываются ими с закономерностями жизни в целом. Они хотят понять причины того, почему те или иные начала одерживают победу или, наоборот, погибают. Главное изменение, которое Шекспир произвел в сюжете древнего предания, многократно обрабатывавшегося до него, состояло в том, что над всем сплетением событий он поставил личность героя, который стремится понять, зачем живет человек и в чем смысл его существования. Таким образом, "Гамлет" - произведение огромного диапазона. Его содержание охватывает проблемы истории, государственной жизни, нравственного существования и психологии. Религия, философия, политика, этика, эстетика - обо всем этом в "Гамлете" сказано очень много. Но сказано языком искусства и выражено через глубочайшие переживания человеческого духа. Разобраться в этом богатстве содержания трагедии составляет задачу критики. Но именно здесь мы сталкиваемся с наибольшими трудностями. Художественный эффект великой трагедии Шекспира является несомненным. Ее нельзя читать и смотреть на сцене без волнения. Но тут сразу же перед современным человеком, привыкшим подвергать все анализу, возникает вопрос: что хотел сказать своим великим творением Шекспир, в чем смысл трагедии "Гамлет"?

4

Методологические проблемы гамлетовской критики Как уже было сказано, о "Гамлете" написано несколько тысяч книг и статей. Самое поразительное это то, что среди них трудно найти два сочинения, которые были бы полностью согласны в своей характеристике великого произведения Шекспира. Ни один шедевр мировой литературы не породил столь великого множества мнений, как "Гамлет". Всякий, кто знакомится с обширной литературой об этой трагедии, оказывается в положении утлого челна в безбрежном океане, где буйные ветры и могучие течения бросают маленькое суденышко в разные стороны, грозя потопить его. Трагедию рассматривали с точки зрения религиозной. В ней находят и утверждение христианского взгляда на жизнь. Занятно при этом, что ее считают выражением своего вероучения представители враждебных друг другу церквей - протестанты и католики. Отметим, между прочим, что идеологическая реакция современной буржуазной мысли проявилась в настойчивом стремлении доказать, что в основе всего творчества Шекспира, и в частности "Гамлета", лежит концепция католицизма. Наряду с этим давно уже было выдвинуто мнение о религиозном индифферентизме Шекспира в "Гамлете". С точки зрения философской в "Гамлете" видят то выражение оптимистического взгляда на жизнь, то утверждение скепсиса в духе Монтеня, то квинтэссенцию пессимизма. Одним кажется, что Шекспир в "Гамлете" склоняется если не к материализму, то к сенсуализму, другие решительно заявляют, что философская основа трагедии соответствует принципам идеализма. Не менее горячи споры о политической тенденции пьесы. Здесь также обнаруживаются полярные взгляды. Для одних "Гамлет" утверждение законопорядка в монархическом духе, для других - произведение бунтарское и даже революционное в своем существе. В трагедии видят защиту Шекспиром старого феодального порядка, а с другой стороны, поиски новых общественно-политических форм. Одни говорят об аристократизме героя, другие считают его самым демократичным из всех принцев. А какова этическая основа трагедии? Здесь несогласие касается прежде всего вопроса о том, является ли Шекспир сторонником какой-нибудь положительной системы морали или стоит на позициях этического оппортунизма, безразличия к моральным принципам. Споры происходят и по поводу психологического содержания трагедии. Здесь сталкиваются друг с другом системы, по-

разному объясняющие поведение человека. Не приходится говорить о том, что в XX веке особенно большую активность в трактовке "Гамлета" проявили фрейдисты, нашедшие для себя обильную пищу в ситуации трагедии, почти классически соответствующей так называемому "комплексу Эдипа". Надо, однако, сказать, что, как правило, все эти проблемы ставятся не столько применительно к произведению в целом, сколько в связи с характеристикой героя. Главной проблемой критики является образ Гамлета, и здесь-то скрещиваются все разнообразные направления критики. К сожалению, мы лишены возможности проследить историю гамлетовской критики, представляющую большой интерес, ибо в ней отразилась борьба почти всех течений общественно-философской и эстетической мысли начиная с XVII века и по наше время. Эта история показывает, что в каждый период общественной жизни проблема "Гамлета" вставала в новом свете и получала решение соответственно мировоззрению критиков, обращавшихся к ней. При этом естественно, в каждую эпоху представители того или иного направления считали свою точку зрения не только самой правильной, но и наиболее соответствующей замыслу самого Шекспира. Это выдвигает перед нами первую методологическую проблему: каков был смысл "Гамлета" для современников и какое из предложенных впоследствии решений проблемы наиболее соответствует взглядам Шекспира? Здесь мы прежде всего должны признать, что, к сожалению, не обладаем никакими свидетельствами, которые позволили бы уставить понимание трагедии современниками Шекспира. Единственное, можно сказать, это то, что "Гамлет" имел успех на сцене и у читателей. В XVIII и XIX веках критика, анализируя трагедию, разбирала ее с точки зрения взглядов и понятий своего времени. Такой метод лишен историзма. Поэтому, например, гегельянцы находили в трагедии полное подтверждение философской системы своего учителя, а сторонники Шопенгауэра утверждали, что "Гамлет" является просто очень удачной иллюстрацией его философии. Антиисторизм подобного рода концепций критики настолько очевиден, что для опровержения его нет необходимости прибегать к развернутой аргументации. В противовес произвольной подгонке трагедии Шекспира под различные философские системы с конца XIX века возникла тенденция установить на основе историко-культурных данных тот смысл, какой трагедия могла иметь для современников. С этой целью были изучены не только различные литературные и драматические произведения эпохи, но также философские, политические, религиозные и научные трактаты того времени. Появился ряд работ о понимании психологии в эпоху Шекспира. Принципы, установленные таким образом, стали примерять к образу героя. Чем более доскональным становилось объяснение речей и поведения Гамлета на основе психологических трактатов эпохи, тем больше образ героя утрачивал свою общечеловеческую значимость и превращался в фигуру, понять которую можно было только в свете наивных и во многом еще схоластических представлений о природе человека и его душевной жизни, какие были у догматиков того времени. Нельзя отрицать того, что некоторые из таких исследований проливают свет на детали шекспировской трагедии, но ее пониманию в целом они только препятствуют. Трудно предположить, что зритель шекспировского театра, смотря трагедию "Гамлет", был достаточно осведомлен о психологических теориях в науке того времени и судил о пьесе в соответствии с этими теориями. Но не может быть сомнений в том, что и современники тоже по-разному понимали трагедию соответственно своему культурному уровню, мировоззрению и эстетическим вкусам. Читая труды тех ученых, которые пытаются реконструировать "елизаветинского" "Гамлета", неизбежно приходишь к выводу: этот "Гамлет" утрачивает для нас если не весь интерес, то половину его. Ведь всякое произведение искусства обнаруживает свою жизненность способностью оказывать идейное и художественное воздействие на людей, живущих в разных условиях и придерживающихся различных взглядов на жизнь. Художественность "Гамлета" доказывается, в частности, этой его способностью производить эффект независимо от исторической осведомленности читателей и зрителей трагедии. Но, может быть, если такого рода исследования сравнительно бесплодны, то все же остается необходимость

выяснить замысел самого Шекспира? Конечно, для нас небезразлично, что имел в виду великий драматург, создавая свое произведение. Однако история искусства полна фактов расхождения между той трактовкой (и оценкой), которую сам автор давал своему произведению, и пониманием его читателями и зрителями. Те, кто ищет единого и безусловно обязательного решения проблемы "Гамлета", обедняют понимание этого величайшего произведения, ибо значение его состоит не только в том непосредственном содержании, каким оно обладает, но и в тех многочисленных интеллектуальных реакциях, которые были им порождены. Этим отнюдь не утверждается релятивизм в отношении произведений искусства. Такой подход является подлинно историческим. Именно через это мы и можем в полной мере осознать общечеловеческое значение произведения, созданного Шекспиром на английском языке в Лондоне в 1601 году и поставленного в театре "Глобус" в царствование королевы Елизаветы. В "Гамлете" Шекспира есть качества, которые могли оценить только его современники. Но есть стороны, которые в равной мере восхищали их и восхищают нас. И, наконец, многое в этом произведении способны оценить только мы, позднейшие поколения. Множественность и противоречивость суждений о смысле трагедии и характере героя в конце концов не могли не привести к постановке вопроса о том, является ли это достоинством или недостатком, вытекающим из самого произведения. В самом деле, существует мнение, согласно которому произведение искусства должно быть создано таким образом, чтобы вызывать только одну, вполне определенную реакцию. Особенно это относится к его идейной стороне. То, что "Гамлет" породил столько противоречивых толкований, навело одного из новейших критиков на мысль, что это является следствием какого-то художественного дефекта в самом произведении. Такое мнение высказал один из вождей современного декаданса в литературе и искусстве Т. С. Элиот. Справедливости ради отметим, что впоследствии он признал ошибочной свою оценку "Гамлета". Этого не стоило бы касаться, если бы эстетический принцип, лежавший в основе ошибки Элиота, не был распространенным. В сущности, Элиот исходил из требования, чтобы трагедия Шекспира была утверждением какого-то одного определенного тезиса или четко выраженной системы взглядов, иллюстрируемых ситуациями пьесы. Это находится в противоречии с природой искусства, реалистического искусства в особенности. Сам Шекспир в "Гамлете" достаточно ясно выразил свои эстетические позиции, вложив в уста героя замечательные слова о том, что цель драмы - "была и есть - держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси - ее же облик, а всякому веку и сословию - его подобие и отпечаток" (III, 2). Верность природе, жизни составляет важнейшее достоинство Шекспира как художника. Эту объективность высоко ценил в нем Белинский, который писал: "Слишком было бы смело и странно отдать Шекспиру решительное преимущество пред всеми поэтами человечества, как собственно поэту, но как драматург, он и теперь остается без соперника... Обладая даром творчества в высшей степени и одаренный мирообъемлющим умом, он в то же время обладает и этою объективностью гения, которая сделала его драматургом по преимуществу и которая состоит в этой способности понимать предметы так, как они есть, отдельно от своей личности, переселяться в них и жить их жизнью... Впрочем, эта объективность совсем не есть бесстрашие: бесстрашие разрушает поэзию, а Шекспир великий поэт. Он только не жертвует действительностью своим любимым идеям, но его грустный, иногда болезненный взгляд на жизнь доказывает, что он дорогою ценою искупил истину своих изображений" <В. Г. Белинский, Собр. соч., т. 1, М., 1948, стр. 302-303.>. Объективность Шекспира не означает отсутствия определенного взгляда на конфликт, составляющий основу трагедии. Однако художественная задача Шекспира состояла не в непосредственном выражении своей точки зрения, а в том, чтобы придать традиционному сюжету жизненность, воплотить в образах героя и окружающих его персонажей определенные социально-психологические типы и связать все это с вопросами, имеющими широкое общечеловеческое значение. Богатство мнений, высказанных о

трагедии, лучше всего подтверждает, что драматург добился этого. Не дефектом, а, наоборот, достоинством трагедии является то, что она вызывает такое многообразие реакций. Они не могли бы возникнуть на пустом месте. Ни одна из других трагедий мести, созданных одновременно с "Гамлетом", не вызвала столько откликов. Им также нельзя отказать в значительности содержания. У Чепмена, например, нетрудно найти речи, содержащие интересные философские суждения и психологические наблюдения. Но ни у него, ни у других современников Шекспира нет того органического единства глубокой мысли, драматизма и проникновения в психологию, какое есть в "Гамлете". Полнее всего художественная сила Шекспира проявилась в образе главного героя трагедии. Гамлет - не литературный образ, не условная фигура, не герой, созданный для того, чтобы вещать со сцены мнения, которые автору хотелось бы поведать публике, а живой человек, предстающий перед нами во всей цельности и сложности своей натуры. Реальность Гамлета настолько ощущается всеми, что о его поведении и речах говорят как о типичных человеческих поступках и мнениях. Еще ни один из образов, созданных до того Шекспиром, не вызывал у нас такого ощущения жизненности, как Гамлет. Даже пресловутая сложность его натуры, всеми замеченная противоречивость поступков и речей говорят именно о том, что перед нами подлинный человек, а не схематичный образ, легко укладывающийся в какую-нибудь философскую или психологическую формулу. Многогранность характера Гамлета - одно из величайших художественных достижений Шекспира. Нам трудно сказать, как воспринимали современники такое изображение характера. Как раз в период создания трагедии драматург Бен Джонсон выступил с теорией, согласно которой образы героев следует подчинять какой-нибудь одной преобладающей черте психологии и поведения. Последующее развитие драмы пошло именно по этому пути, найдя завершение в теории и практике классицизма. В драмах классицистов герой всегда был воплощением только одной страсти, стремления или принципа. Художественный метод Шекспира в этом отношении совершенно противоположен. Пожалуй, ни в одном из героев, созданных Шекспиром, многосторонность характера не выявлена с такой полнотой, как в Гамлете. Однако в художественном произведении богатство отдельных черт характера не складывается в простую сумму. В Гамлете поэтому должны быть какие-то черты, преобладающие над другими. В его натуре должно преобладать одно стремление, для того чтобы герой стал характером в точном смысле слова. Что же составляет преобладающую черту характера Гамлета, в чем состоит то, что Гегель, а следом за ним и Белинский называли пафосом героя? Именно этот вопрос и породил больше всего разногласий в критике. Возник он в связи с одним композиционным элементом трагедии и непосредственно связан с ее действием. Еще в 1736 году Томас Ханмер обратил внимание на то простое обстоятельство, что Гамлет узнает тайну убийства отца в первом действии и проходит еще целых четыре акта, прежде чем он осуществляет возложенную на него задачу мести. "В его характере нет никакого основания, объясняющего, почему молодой принц не предал смерти убийцу при первой же возможности", - писал Ханмер, считавший, что Гамлет - смелый и решительный человек, не боящийся никаких опасностей. Единственное объяснение, которое критик нашел этому, заключалось в следующем: "В сущности, дело в том, что если бы Гамлет сразу осуществил свою задачу, то не получилось бы никакой пьесы. Поэтому автор был вынужден отсрочить осуществление мести героя". Но для этого, как заметил тот же критик, нужно было найти причину. Одной из первых попыток объяснить медлительность Гамлета в осуществлении мести, была концепция Уильяма Ричардсона, который считал, что Гамлет переживает тяжелое душевное состояние, мешающее ему мстить. Причиной депрессии героя, по его мнению, была не смерть отца и не утрата престолонаследия, а поведение матери Гамлета. "Недостойное поведение Гертруды, - писал Ричардсон, - ее неуважение к памяти покойного супруга и извращенность, обнаруженная ею в выборе нового мужа, потрясли душу Гамлета и повергли его в страшные мучения. В этом основа и главная пружина всех его действий".

Это мнение стало приобретать все большее количество сторонников. В частности, его придерживался великий немецкий писатель Гете, который в романе "Годы учения Вильгельма Мейстера" (1795-1796) изложил свое понимание характера героя. Гете также считал, что причина медлительности датского принца коренится в особенностях его личности. Герой романа, выражая мнение самого Гете, следующим образом характеризует Гамлета: "Мне ясно, что хотел изобразить Шекспир; великое деяние, возложенное на душу, которой деяние это не под силу... Прекрасное, чистое, благородное, высоконравственное существо, лишенное силы чувства, делающей героя, гибнет под бременем, которого он не мог ни снести, ни сбросить. Всяким долг для него священен, а этот непомерно тяжел. От него требуют невозможного, - невозможного не самого по себе, а того, что для него невозможно..." <И.-В. Гете, Собр. соч., т. 7, М., 1935, стр. 248.>. Свою характеристику Гете завершил поэтическим сравнением: это все равно, писал он, как если бы дуб посадили и фарфоровую вазу, корни дуба разрослись, и ваза разбилась. Точка зрения Гете была во многом субъективной. Он вложил в характеристику шекспировского героя черты, близкие себе. В трактовке Гете Гамлет очень напоминает героя его собственного романа "Страдания молодого Вертера". Гетевского Гамлета невольно хочется сравнивать с героями литературы сентиментализма. Другое объяснение медлительности Гамлета было предложено романтиками. Именно им принадлежит мнение, что Гамлет - человек, лишенный воли. Этому взгляда придерживался немецкий романтик А.-В. Шлегель и английский романтик С.-Т. Кольридж, Наконец, немецкая идеалистическая философская критика, в лице критика Г. Ульрици, предложила новое объяснение медлительности Гамлета: ему мешают моральные причины; Гамлет будто бы не может примирить задачу мести с необходимостью самому убить человека. Так оформилось особое направление гамлетовской критики, видящее причину медлительности героя в его характере и взглядах. Концепции такого рода принято называть субъективными. В противовес им уже очень рано возникло так называемое объективное направление гамлетовской критики. Оно называется таи, ибо его представители считают, что медлительность Гамлета имеет в своей основе не субъективные, а объективные причины. Впервые такую точку зрения высказал немецкий актер Циглер, но свою наиболее полную разработку она получила в "Лекциях о "Гамлете" Шекспира" (1875) немецкого критика Карла Вердера. "Критики во главе с Гете все до одного придерживаются мысли, что с начала и до конца произведения все дело в личности Гамлета, в его слабости, в его неспособности осуществить месть", - писал Вердер. "Я, - заявил критик, - решительно отвергаю это". Какое же объяснение предложил Вердер? Он писал: "Для трагической мести необходимо возмездие, возмездие должно быть справедливым, а для справедливости необходимо оправдание мести перед, всем миром. Поэтому целью Гамлета является не корона, и его первый долг состоит отнюдь не в том, чтобы убить короля; его задача в том, чтобы по всей справедливости наказать убийцу его отца, хотя этот убийца в глазах всего света является неприкосновенной личностью, и при этом убедить датчан в правомерности такого деяния... Трудность добыть доказательство, невозможность подтвердить вину убийцы - вот что составляет для Гамлета главное! Поэтому убить короля, прежде чем будет доказана его виновность, означает не убийство виновного, а уничтожение доказательства; это будет не убийство преступника, а убиение Справедливости!" Отсюда вытекают особенности поведения Гамлета. Он сначала стремится добыть доказательства вины Клавдия, и это занимает у него много времени, а затем перед ним возникают другие трудности: король стремится парализовать Гамлета, окружает его шпионами, отправляет из Дании; кроме того, короля охраняют, и Гамлету даже физически не так-то просто осуществить убийство. Попытку синтезировать объективную и субъективную концепции сделал немецкий критик и философ Куно Фишер, который в своем анализе "Гамлета" отдает должное как той, так и другой концепции, стремясь показать, что в зависимости от обстоятельств на первый план выходили то субъективные причины, то объективные препятствия для мести Гамлета.

Другой опыт в таком же роде был сделан английским критиком Э. С. Бредли. По мнению последнего, трагедия Шекспира изображает героя, наделенного благородной натурой, но пораженного меланхолией. Задачу критики он видит в том, чтобы раскрыть логику поведения Гамлета в тех конкретных обстоятельствах, которые возникли перед датским принцем. Можно было бы привести еще большое количество других концепции характера героя. Однако сказанного достаточно, чтобы перед читателем возникло представление о многообразии предложенных решений. Они оказались настолько противоречивыми и несогласованными между собой, что, как уже было сказано, вызвали реакцию. Возникло мнение, что Шекспир вообще не предполагал ничего из того, что было высказано критикой XVIII-XIX веков. Такую позицию уже во второй половине XIX века занял немецкий критик Г. Рюмелин, считавший, что все психологические и этические проблемы, найденные в трагедии критикой, были совершенно недоступны современникам Шекспира и что сам драматург ничего подобного не имел в виду. В XX веке такой взгляд получил довольно широкое распространение. Странники так называемой исторической критики заявили, что "слабость" Гамлета является мифом, выдуманной сентиментальной критикой. Мужественные современники Шекспира не приняли бы такого слабавольного героя, и трагедия не могла бы иметь у них успеха. Гамлет, по мнению американского исследователя Э. Э. Столла, является мужественной натурой. Однако он страдает меланхолией, типичной для шекспировской эпохи. Но в те времена меланхолия несколько не походила на сентиментальную расслабленность. Наоборот, она проявлялась в резкой, нервной возбудимости и демонстративности поведения. Правда, это не может объяснить всех черт героя и его поведения на протяжении пьесы. Но, по мнению Э. Э. Столла, дело объясняется просто: "Трудности, по-видимому, объясняются двумя поспешными и плохо напечатанными переделками грубой старой пьесы и сложными театральными условиями того времени". Поэтому никакой "загадки" или "тайны" в характере Гамлета нет, как нет их и в трагедии в целом. Еще в большей степени, чем Э. Э. Столл, склонен объяснять подобным образом "Гамлета" Дж. М. Робертсон. По его мнению, все трудности толкования пьесы объясняются тем, что Шекспир имел перед собой уже готовое драматическое произведение, в которое он вложил содержание, выходящее за рамки сюжета. С одной стороны, перед нами произведение, фабула которого типична для трагедии мести, а с другой - характер героя, наделенного тонкой чувствительностью и передовыми взглядами. Поэтому, как пишет Робертсон, "Шекспир н_е_м_о_г_ издать пьесу последовательную в психологическом и других отношениях из сюжета, сохранявшего совершенно варварское действие, тогда как герой был превращен в сверхчувствительного елизаветинца". Таким образом, если Столл еще стоит на той точке зрения, что Шекспиру в общем удалось приспособить старинный сюжет для раскрытия человека с новой психологией, то Робертсон полагает, что пьеса распадается на две несогласующиеся стороны - сюжет и образ героя. Следует сказать, что в "Гамлете" действительно есть ряд неясностей и неувязок. К числу их относится, например, вопрос о возрасте героя, которому не то 20, не то 30 лет. Не ясно знала ли королева о том, что Клавдий готовится убить ее мужа. Непонятно, почему Гамлет встречает Горацио так, как будто бы они давно не виделись, тогда как за два месяца до этого, то есть в момент убийства короля, Гамлет находился в Виттенберге, где также должен был быть и Горацио. Странно, что Горацио, прибывший на похороны короля и находившийся все время в Эльсиноре, не пришел сразу к Гамлету и ни разу не встретился с ним. Трудно решить, когда началась любовь Гамлета к Офелии - до смерти короля или после? И как далеко зашли их отношения? О последнем вопросе возникает в связи с песенкой о Валентиновой дне, которую поет обезумевшая Офелия. Чем больше исследователи анализировали текст трагедии, тем больше находили они в ней неясностей и загадок. Это породило еще один вид критической реакции. Ч. С. Льюис заявил, что все проблемы, связанные с сюжетом трагедии и ее действием, несущественны, ибо, хотя "Гамлет" и предназначался для исполнения со сцены, тем не менее это не столько драма, сколько поэма, и внешнее действие является только поводом

для лирических излияний героя. "Гамлета" следует рассматривать как своего рода драматическую поэму. Здесь мы, пожалуй, уже дошли до того предела, когда пора остановиться. Суммируем вкратце положение. Прежде всего в гамлетовской критике имеется большое течение, представители которого признают я произведение бесспорным шедевром драматургического мастерства и реализма в обрисовке психологии героя. Но критики этого направления не сходятся в определении характера героя и в оценке идейного содержания и смысла трагедии. Второе направление отвергает всю проблематику, поднятую первым течением, признает только историческую интерпретацию пьесы в духе психологических теорий эпохи Возрождения, соглашаясь при этом с тем, что "Гамлет" замечательный образец драматургического мастерства Шекспира. Третье направление признает наличие глубоких внутренних противоречий в трагедии, считая их основой то, что Шекспиру не удалось достичь органического единства между сюжетом и идейным содержанием, которое он стремился в него вложить. Наконец, четвертое направление, признавая правильным мнение о несовершенстве драматургической композиции "Гамлета", предлагает выход, состоящий в том, чтобы игнорировать чисто театральную сторону произведения и рассматривать его как поэму, для которой драматургическая форма является случайной и несущественной. Перед лицом всей этой разногласия необходимо прежде всего ответить на вопросы, связанные с художественной природой трагедии. Совершенно неправильной является та точка зрения, которая отвергает драматургическую ценность великого творения Шекспира и видит его значение только в шекспировской поэзии. Более чем трехвековой сценический успех "Гамлета" лучше всего опровергает эту концепцию. Конечно, "Гамлет" не только великая трагедия, но и гениальное поэтическое произведение. Более того, достоинства трагедии неразрывно связаны с ее поэтичностью. Но в том-то и дело, что поэзия "Гамлета" неразрывно слита с драматическим действием. Хотя монологи Гамлет и некоторые другие речи в трагедии читаются как великолепные образцы лирики, их глубокий смысл раскрывается только в соотношении с действием и обстоятельствами трагедии. Речи героя не являются остановкой действия, они сами составляют существенную часть его. Всякий раз они порождены определенной ситуацией и, в свою очередь, вызывают в дальнейшем поступки героя, обусловленные решением, принятым в момент размышления. Каждый из монологов раскрывает нам этап в развитии характера героя. Они начинаются с постановки какого-то вопроса или констатации факта, а затем мы видим, как мучительно ищет Гамлет решения волнующих его проблем. Как ни "цитатна" поэзия "Гамлета", она не существует вне контекста действия и характеров трагедии. Но, может быть, действительно сама драматургическая композиция "Гамлета" неоднородна, как утверждал Робертсон? Ответ на это дает все творчество Шекспира в целом. Большинство сюжетов его драм имело значительную историческую давность. Однако Шекспир всегда органически приспособлял их для выражения идей своего времени и изображения современных характеров. Использование старинных сюжетов было свойственно не только Шекспиру и английским драматургам эпохи Возрождения, но и всему искусству Возрождения. Античные мифы, библейские легенды, средневековые саги, равно как и история древнего и средневекового мира использовались художниками Ренессанса так, что все, порожденное предшествующими эпохами, утрачивало черты чуждости и на первый план выдвигалось современное и общечеловеческое содержание сюжетов. То же самое мы ощущаем и в "Гамлете". Вся атмосфера пьесы является ренессансной. Что же касается сюжета, то как отмечалось выше, тайные убийства и месть были таким же типичным явлением эпохи Возрождения, как и в средние века. Но в том-то и дело, что вопрос о жизни и смерти человека теперь решался по новому, и это получило свое воплощение в трагедии. Нам представляется, что между сюжетом и идейным смыслом "Гамлета" противоречия нет. Узко историческое толкование трагедии также не может нас удовлетворить, потому что, несмотря на чуждость нам многих понятий эпохи Шекспира, отразившихся в "Гамлете", его трагедия волнует нас и находит отклик в нашем сознании.

Значит, временн_о_е не преобладает в трагедии над социально и нравственно типичным и над общечеловеческим. Мы возвращаемся, таким образом, к самой традиционной из точек зрения на трагедию. Но, конечно, опыт новейшей критики не является бесплодным. Он помогает многое уточнить в понимании "Гамлета". В первую очередь это относится к вопросу о согласованности отдельных частей трагедии и о неясностях, имеющихся в ней. Здесь необходимо указать, что современная критика определила существенное отличие композиционных приемов драматургии эпохи Возрождения от более поздней драмы. Только после Шекспира, начиная с середины XVII века утвердилось такое понимание задач драматургии, которое требовало от авторов абсолютно точного согласования всех деталей, ясной и недвусмысленной мотивировки действия, четкой определенности в обрисовке характеров. Кроме того, в послешекспировскую эпоху на драму стали смотреть не только как на произведение, предназначенное для сценического воплощения, но и как на литературное произведение, предназначенное для чтения. Шекспир имел в виду прежде всего непосредственный театральный эффект "Гамлета", равно как и других своих пьес. Известно, что восприятие театрального зрителя является иным, чем восприятие читателя. Второму более заметны различные детали, ускользающие от внимания во время спектакля. Драматурги, писавшие, как Шекспир, только для сцены, не заботились о многих частностях, которые у них иногда действительно оказывались несогласованными или неясными. Но зритель никогда этого не замечал. Поэтому применение в анализе пьес Шекспира тех же строгих критериев, которыми мы пользуемся при разборе драм более позднего времени, является неправомерным. Это, однако, ни в коем случае не означает, что мастерство Шекспира было неполноценным. Просто оно было другого характера, чем мастерство последующей драматургии, в частности реалистической драматургии XIX-XX веков. Лучшее различие между читательским и зрительским восприятием произведения раскрывается на одном из важнейших элементов сюжета, сыгравшем большую роль в гамлетовской критике. Я имею в виду вопрос о медлительности Гамлета. Как мы помним, собственно именно с этого вопроса началась вся путаница в критике трагедии. Но мнение о том, что Гамлет медлит и бездействует, возникло только при чтении трагедии. Зритель, смотрящий трагедию в театре замечает сомнения Гамлета, его колебания, но ему не приходит в голову, что Гамлет медлителен или бездействует. И, уж во всяком случае, никто не задается вопросом, почему Гамлет не убивает короля сразу. Как справедливо указал английский критик Э. Дж. Уолдок, "отсрочка в подлинной жизни - это одно, а в драме - другое. Я считаю бесспорным, что впечатление об откладывании мести в "Гамлете" гораздо больше при чтении, чем тогда, когда мы смотрим пьесу; и это впечатление еще усиливается, когда мы после прочтения пьесы начинаем размышлять о ней". Еще в прошлом веке американский критик Н. Хадсон сказал, что согласно его опыту люди лучше понимают "Гамлета" после недолгого изучения, чем после длительного. Но все же, как полагает Хадсон, нужно некоторое время изучать пьесу, для того чтобы понять ее. Не отвергая этого мнения, Э. Дж. Уолдок, однако, считает, что хотя изучение пьесы и может принести свои плоды, все же "единственный путь воспринять "Гамлета" в его целостности в том, чтобы схватить все быстро в едином всеобъемлющем впечатлении". Шекспир, создавая "Гамлета" как театральное произведение, имел в виду именно такое целостное, мгновенное восприятие, естественное для зрителя. Поэтому при решении проблем, выдвинутых гамлетовской критикой, нужно исходить из того, какие драматургические мотивы в трагедии действительно производят на нас впечатление, отделив все то, что в театре не может быть воспринято. Это не означает, что отдельные частности и детали являются в "Гамлете" несущественными. Для правильного понимания их необходимо соотносить с основными драматическими мотивами. Если некоторые из вопросов, или "загадок", найденных критикой в "Гамлете", не поданы Шекспиром с той степенью рельефности и выразительности, какие необходимы для театра, - значит, они не имеют существенного значения для уяснения главного смысла трагедии. Именно в вопросе о медлительности "Гамлета" это обнаруживается со всей очевидностью. Мы

видим, что герой все время занят только одним - своей мезтью. Осушествление ее ставит перед ним ряд вопросов и задач, и он все время либо размышляет о них, либо предпринимает что-то. Правда, он сам упрекает себя в медлительности, но мы видим, что это только подстегивает его самого. А самое главное это то, что зрители, да и большинство читателей, не являющихся профессиональными критиками и читающих трагедию для того, чтобы просто познакомиться с ней, а не для того, чтобы решать проблемы, погружаются в мир героя, живут вместе с ним и волнуются теми же вопросами, которые тревожат датского принца. Эмоциональное впечатление, создаваемое трагедией, заключается не в чувстве отсрочки, а, наоборот в ощущении непрерывного напряжения той внешней и внутренней борьбы, которую ведет герой. Итак, мы вернулись к исходному моменту. Перед нами великая трагедия Шекспира вместе со всеми теми мнениями о ее сущности, какие были высказаны критикой. Мы отнюдь не предлагаем отвергнуть это богатство мнений и обратиться к "Гамлету" как к произведению не связанному со всей историей критической мысли. Для современного образованного человека практически это и невозможно, ибо он уже обязательно знаком по меньшей мере с одной-двумя точками зрения на трагедию. Однако наша задача состоит не в том, чтобы установить, чья точка зрения является более правильной. Нас интересует само произведение Шекспира. Пользуясь всем тем ценным, что было высказано в критике, мы попытаемся теперь определить смысл трагедии и охарактеризовать ее загадочного героя.

5

Мастерство драматургической композиции трагедии Содержание "Гамлета" и вытекающие из него идейные проблемы всегда настолько занимали критику, что художественная сторона трагедии получила гораздо меньшее освещение. Между тем если бы драматургические достоинства "Гамлета" были незначительны, трагедия не заняла бы места, принадлежащего ей в мировой культуре и истории идей. Идейные проблемы трагедии волнуют с такой силой потому, что Шекспир воздействует прежде всего эстетически. Конечно, художественный эффект "Гамлета" зависит от целостности воздействия пьесы, но производимое ею впечатление определяется мастерским применением всего арсенала средств драматического искусства. Мы нисколько не преувеличим, сказав, что Шекспир использовал при создании "Гамлета" все или почти все наиболее эффективные приемы театра, драмы и поэзии. Стойкий и вместе с тем эластичный сплав, созданный им, имеет своей основой определенные идеи. Но если мы хотим понять, почему и как эти идеи доходят до нас и возбуждают сознание, то необходимо разобраться в художественных средствах, примененных для этой цели гениальным драматургом. Фундамент произведения составляет его драматургическая основа. Как мы знаем, многое здесь было подготовлено для Шекспира его предшественниками, обрабатывавшими сюжет о Гамлете. Воспользовавшись плодами их труда, Шекспир обогатил драматургическую основу сюжета в свойственном ему духе. Хотя для современного читателя и зрителя трагедия представляет интерес прежде всего с идейной и психологической точки зрения, тем не менее нельзя забывать о том, что этот интерес держится на совершенно великолепной разработке действия. "Гамлет" - произведение с захватывающим по драматизму действием. Это в лучшем смысле слова занимательная пьеса. Сюжет развернут с таким мастерством, что даже и можно было бы представить себе зрителя, не заинтересованного идейным содержанием трагедии, то все равно его увлек бы уже самый сюжет. Основу драматургической композиции составляет судьба датского принца. Раскрытие ее построено таким образом, что каждый новый этап действия сопровождается каким-то изменением в положении или умонастроении Гамлета, причем напряжение все время возрастает вплоть до заключительного эпизода дуэли, заканчивающейся гибелью героя. Напряжение действия создается, с одной стороны, ожиданием того, каков будет следующий шаг героя, а с другой, - теми осложнениями,

которые возникают в его судьбе и взаимоотношениях с другими персонажами. По мере развития действия драматический узел все время отягчается сильнее и сильнее. Однако, хотя Гамлет занимает наше главное внимание, трагедия раскрывает не только его судьбу, но и судьбу большой группы окружающих его лиц. Если не считать Горацио, а также третьестепенных персонажей, вроде Марцелла, Бернардо, Озрика, священника и могильщиков, то у каждого из них своя история, полная драматизма. Они существуют в пьесе не только для того, чтобы показывать отношение героя к ним. Каждый персонаж живет самостоятельной жизнью. Сколько этих героев, столько здесь и драм. Клавдий, Гертруда, Полоний, Офелия, Лаэрт, Фортинбрас представляют собой не "служебные" фигуры, а художественные образы людей, раскрытые во всей своей полноте. Если они занимают меньше места в трагедии, чем ее герой, то объясняется это тем, что отведенного им времени и внимания вполне достаточно, чтобы раскрыть натуру каждого из них. Они менее сложны и богаты человеческим содержанием, чем Гамлет, но все, что есть в каждом из них, обнаруживается перед нами во всей драматической выразительности. Таким образом, трагедия представляет собой сплетение многих разнообразных человеческих судеб и характеров. Это рождает ощущение жизненной полноты произведения. При этом не только Гамлет, но и каждый из второстепенных персонажей обнаруживает себя в действии. Они все что-то делают, стремясь к своим жизненным целям, и каждый действует соответственно своему характеру. Сплетение столь многих судеб в единый драматургический узел составляло труднейшую художественную задачу. Она осуществлена с беспримерным до Шекспира мастерством. Нигде во всей предшествующей Шекспиру драматургии и даже в его собственном творчестве од "Гамлета" мы не найдем подобного органического единства судеб многих людей, как здесь. В большинстве предшествующих произведений оставались какие-то линии действия, которые не скрещивались. В "Гамлете" судьбы всех персонажей тем или иным образом соединены и многообразие связей между ними тоже способствует ощущению жизненности всего происходящего, которое возникает у читателя и особенно у зрителя. Драматическое напряжение трагедии возрастает по мере того, как все более скрещиваются судьбы персонажей и все они независимо от своего желания оказываются вовлеченными в борьбу. Притом, как мы это заметили, говоря о Гамлете, в судьбе каждого происходят неожиданные изменения и перевороты. Действие трагедии показывает не только отношение персонажей к центральному конфликту, но и развитие их характеров. С наибольшей полнотой и глубиной раскрыто перед нами развитие характера героя. До Гамлета у Шекспира не было ни одного героя, чей жизненный путь, характер, умонастроение, чувства были представлены в процессе столь сложного и противоречивого развития. Но не только образ Гамлета обрисован в движении. То же самое относится и к другим персонажам, в первую очередь к Офелии и Лаэрту, затем к королю и королеве, наконец, даже к Полонию, Розенкранцу и Гильденстерну; Степень эволюции этих характеров различна. После Гамлета наиболее полно показано внешнее и внутреннее развитие Офелии и Лаэрта. Меньше всего раскрыт внутренний мир третьей группы персонажей, где развитие отмечается главным образом с внешней стороны, посредством изображения поступков и действий, связанных с основной сюжетной линией. Еще одним качеством, обуславливающим наше ощущение живости и жизненности действия, является богатство реакций персонажей на все, что происходит. При этом действующие лица реагируют не только поступками или словами. Может быть, самое замечательное в драматургической композиции "Гамлета" - это создание ситуаций, делающих с одной стороны, абсолютно необходимой реакцию персонажа, а с другой, то, что мы эту реакцию ощущаем в подтексте и даже тогда, когда она не получает никакого словесного выражения. В качестве примера можно привести хотя бы сцену "мышеловки", где драматический эффект обусловлен прежде всего немymi реакциями персонажей на представление "Убийства Гонзаго". Всякий, кто смотрел трагедию на сцене, не мог не заметить, что спектакль бродячих актеров не привлекает внимания. Мы следим за тем, как

реагируют на представление король и королева, а также за Гамлетом и Горацио, наблюдающими их реакцию. Эта сцена может служить классическим примером драматизма и театральности, выраженных очень тонкими и вместе с тем доходчивыми средствами. В действии трагедии много таких моментов. Ее финал еще сложнее: мы следим одновременно за внешним действием (поединок между Гамлетом и Лаэртом) и реакцией всего двора, в первую очередь короля и королевы, а также Горацио, наблюдающих эту борьбу с разными чувствами. Для королевы это просто забава; возродившееся в ней материнское чувство заставляет ее желать удачи Гамлету. Король прячет за внешним спокойствием глубокое волнение, ибо настал час устранения главного источника его тревоги и беспокойства. Горацио настороженно следит за всем происходящим, опасаясь подвоха и тревожась за Гамлета. Поразительно разнообразие внешних обстоятельств действия. Здесь есть все: начиная с поэтического представления о потустороннем мире до самых незначительных бытовых подробностей. Пышность и торжественность дворцовой обстановки, где решаются судьбы государства, сменяются картиной частной жизни с ее маленькими семейными интересами; то мы в какой-нибудь из галлерей или зал дворца, то на каменной площадке замка, где стоят ночные стражи, то на придворном торжестве, сопровождаемом спектаклем, то на кладбище, где происходят похороны. Разнообразна не только внешняя обстановка действия, но и его атмосфера. Временами мы вместе с героем находимся на таинственной грани потустороннего, и нас охватывает мистическое чувство; но мы тут же оказываемся перенесенными в мир практических и прозаических интересов. А потом - сцены, полные своеобразного юмора, или эпизоды, до предела насыщенные страстью, тревогой, напряжением. В трагедии нет того единства атмосферы, какое присуще, например, "Королю Лиру" или "Макбету". Моменты трагического напряжения перемежаются эпизодами, для которых характерна ровная атмосфера повседневности. Этот прием контрастирования сцен также содействует возникновению чувства жизненности всего происходящего. Самая заметная черта "Гамлета" - это наполненность трагедии мыслью. Ее носителем является прежде всего сам Гамлет. Речи героя полны афоризмов, метких наблюдений, остроумия и сарказма. Шекспир осуществил труднейшую из художественных задач - создал образ великого мыслителя. Конечно, для этого автор должен был сам обладать высочайшими интеллектуальными способностями, и они обнаруживаются в глубокомысленных речах героя, созданного им. Но если мы внимательно присмотримся к этой черте Гамлета, то обнаружим, что прежде всего и больше всего наше восприятие Гамлета как человека большой мысли обусловлено искусством, с каким Шекспир заставил нас это почувствовать. Если составить антологию речей и отдельных замечаний Гамлета, то по справедливости придется признать, что никаких потрясающих идейных открытий мы не обнаружим. Конечно, многие мысли Гамлета свидетельствуют об его уме. Но Гамлет не просто умный человек. В нашем восприятии он человек гениальный, а между тем, как я уже сказал, ничего особенно гениального он не говорит. Чем же объясняется наше представление о высокой интеллектуальности героя? Прежде всего тем, как остро он реагирует на драматические ситуации, в которых оказывается, как непосредственно, одним словом, одной фразой сразу же определяет существо дела. И это уже с первой реплики. Гамлет молча стоит, наблюдая придворную церемонию. Благообразный и благожелательный король вершит государственные дела, удовлетворяет личные ходатайства, проявляя мудрость правителя и благосклонность отца своих подданных. Гамлет чувствует и понимает лживость всего происходящего. Когда король обращается наконец к нему: "А ты, мой Гамлет, мой племянник милый..." - принц сразу же бросает реплику, подобную быстрому сильному удару, раскалывающему все мнимое благополучие, царящее при дворе: "Племянник - пусть; но уж никак не милый" (I, 2). И так будет до конца трагедии. Каждое слово Гамлета в ответ на обращения окружающих бьет в точку. Он срывает маски, обнажает истинное положение вещей, испытует, осмеивает, осуждает. Каждую ситуацию трагедии именно Гамлет оценивает вернее всего.

И яснее всего. Оттого что он так правильно понимает и оценивает все происходящее, мы и видим в нем умнейшего человека. Это достигнуто, таким образом, чисто драматургическим путем. Если мы сравним в этом отношении Гамлета и героя философской трагедии Гете "Фауст", то увидим, что Фауст действительно великий мыслитель в том смысле, что его речи представляют собой глубокие откровения о жизни, и по сравнению с ним в этом отношении Гамлет покажется в самом деле не больше чем студентом. Но мысли Фауста безотносительны к действию трагедии Гете, которое в общем является условным, тогда как трагедия Шекспира изображает нам во всей живости различные драматические ситуации, подлинность которых не вызывает у нас сомнений. В то время как мы еще только смутно начинаем догадываться об обстановке и действительных характерах людей, Гамлет в своей реакции на жизненно важные для него обстоятельства обнаруживает перед нами, в чем состоит сущность положения или что представляет собой данный характер. Таким образом, если герой Шекспира представляется нам воплощением великого ума, то это есть следствие в первую очередь ума Шекспира как художника. Но ни в коем случае нельзя отнять у Шекспира и качеств ума мыслителя в более широком смысле. Эта сторона его дарования проявилась в композиции трагедии в целом. Она представляет собой не просто такое сочетание события и характеров, которое раскрывает перед нами определенную жизненную драму. Шекспир сумел придать каждой ситуации значительность, выходящую за рамки единичного, хотя бы и очень важного факта. Глубокая интеллектуальность реакций Гамлета на все происходящее заставляет и нас, зрителей или читателей, усматривать в каждом факте не случайное происшествие, а нечто типичное и жизненно значительное вообще. Мы приучаемся вместе с героем смотреть на факты с более высокой точки зрения, проникать через поверхность явлений в их сущность. Но чтобы направить нас по такому пути, Шекспир-художник должен был обладать качествами, необходимыми для мыслителя, стремящегося понять законы жизни. Правда, Шекспир нигде не похвастал перед нами своей философией, не отложил перо драматурга для того, чтобы занять кафедру и вещать истины докторальным тоном. Свою мысль он растворил в характерах и ситуациях. Композиция "Гамлета" - не результат чисто формального мастерства, а следствие глубоко продуманного взгляда на жизнь. Соотношение отдельных частей драматической постройки Шекспира, контрасты и сопоставления, движение судеб - все это имеет своим основанием глубокий и всеобъемлющий взгляд на жизнь. И если говорят, что чувство меры - важнейший признак хорошего вкуса, то мы можем сказать, что, проявив его в художественной композиции трагедии, Шекспир обнаружил также, что он знал подлинную меру самих вещей и явлений жизни. Но взгляд художника на мир отличается не только способностью видеть соотношения, меры и границы. Его видение мира всегда эмоционально окрашено. В данном случае эмоциональную стихию произведения составляет трагическое. "Гамлет" - трагедия не только в том смысле, что судьба героя является злополучной. Особенность данной трагедии нагляднее всего обнаруживается при сопоставлении с "Ромео и Джульеттой". В ранней трагедии мы видели яркий красочный мир Италии эпохи Возрождения, наблюдали развитие великой и прекрасной страсти. В "Гамлете" перед нами иное. Здесь все с самого начала окрашено в мрачные трагические тона. В ранней трагедии завязкой была возвышенная любовь, - в "Гамлете" все начинается со смерти, с злодейского убийства короля. Все действие рассматриваемой нами трагедии представляет собой обнаружение огромного количества самых разнообразных форм зла. Язык трагедии по-своему выражает это. В "Ромео и Джульетте" мы больше всего слышим поэтические гимны красоте, радости жизни и любви. В "Гамлете" преобладают образы, связанные со смертью, гниением, разложением, болезнью. "Гамлет" - первое из всех рассмотренных до этого произведений, в котором мировосприятие Шекспира становится в полной мере трагическим. Вся действительность предстает здесь именно в трагическом аспекте. Взгляд художника обнаруживает в ней массу зла. Шекспир и раньше не был наивным оптимистом. Об этом свидетельствуют его

хроники, ранние трагедии и "Юлий Цезарь", а также в известной мере поэма "Лукреция" и "Сонеты". Но там всюду зло было одной стороной жизни. Оно если не уравнивалось, то, во всяком случае, всегда имело хоть какой-нибудь противовес. Кроме того, в прежних произведениях зло выступало как сила неправомысленная, хотя и занимающая в жизни большое место. Отличие "Гамлета" от предшествующих произведений заключается в том, что здесь обнаруживается закономерность зла в жизни. Его источник, может быть незначительным поначалу, но в том-то и дело, что вытекающая из него отрава распространяется все шире и шире, захватывая весь мир. Трагедия Шекспира представляет собой не только и з о б р а ж е н и е общества, пораженного злом. Уже самые ранние хроники "Генрих VI" и "Ричард III", а также "Тит Андроник" давали такую картину. "Гамлет" - это трагедия, глубочайший смысл которой заключается в о с о з н а н и и зла, в стремлении постичь его корни, понять разные формы проявления и найти средства борьбы против него. Художник отнюдь не смотрит глазами бесстрастного исследователя. Мы видим в трагедии, что открытие зла, существующего в мире, потрясло Гамлета до самой глубины души. Но не только герой переживает потрясение. Вся трагедия проникнута таким духом. Это творение Шекспира вылилось из его души как выражение сознания художника, глубоко взволнованного зрелищем ужасов жизни, открывшихся ему во всей своей страшной силе. Пафос трагедии составляет негодование против всемогущества зла. Только с такой позиции и мог творить Шекспир, создавая свой трагический шедевр.

6

Завязка трагедии Многие толкования "Гамлета" возникли не столько под непосредственным впечатлением от трагедии, сколько как реакция на ранее высказанные в критике мнения. Значительная часть литературы, посвященной гамлетовскому вопросу, рассматривает не самое произведение Шекспира, а проблемы, выдвинутые критикой. Нам тоже пришлось уплатить дань этому, ибо, прежде чем приступить к трагедии, всегда необходимо уточнить исходные методологические позиции и тем самым подготовить некоторые предпосылки для анализа. Шекспиру всегда было свойственно резко, сильно и прямо выдвигать перед зрителями основные мотивы действия. Уже с самого начала трагедии, в ее второй сцене, перед нами предстает герой и, зная из первой сцены внешние обстоятельства сложившейся ситуации, нам необходимо с достаточной внимательностью отнестись к тому, что говорит Гамлет. Он появляется перед нами в траурном облачении, и весь его облик выражает печаль. Первые же речи принца открывают нам глубину его горя. Оно так велико, что, как он сам говорит, ни траурные одежды "ни горем удрученные черты", одним словом, никакие внешние "знак скорби" не в состоянии передать того, что происходит в его душе. Испытываемое им во много раз мрачнее, чем то, что выражают внешние признаки траура. Король и королева думают, что переживания Гамлета связаны только с утратой отца. На самом деле он утратил не только его. Очень часто оставляют без должного внимания первый монолог Гамлета, тогда как он имеет важнейшее значение, ибо уже здесь мы узнаем, что же больше всего удручает героя. После того как король сопровождающие его лица удаляются, Гамлет, оставшись один, выражает в страстной речи то, что накопилось в его душе. Он не хочет жить. Им владеет мысль о самоубийстве. Весь мир опостылел ему. Из-за чего же? Из-за того, что умер отец? Нет. Смерть отца - великое горе. Напрасно пытается Клавдий убедить Гамлета, что смерть - естественное явление. Принц и сам понимает это, однако чутье подсказывает ему, что есть нечто противоестественное в ранней гибели его отца, ушедшего из жизни в расцвете сил. Он не может не сравнивать покойного короля с нынешним. Тот был прекрасен и величествен, как Гиперион, а его преемник - уродливый "сатир". Подтекстом этого сопоставления является мысль о том, почему лучшее и прекрасное должно погибнуть, а худшее и безобразное - существовать? Но самое ужасное для Гамлета в том, что его мать так скоро

могла забыть человека, столь любившего ее. Его потрясло то, что она легко рассталась с горем и как ни в чем не бывало наслаждается по счастью. Поведение Гертруды ужасает Гамлета не только тем, что обнаруживает ее ветреность и легкомыслие. Выйдя замуж за брата покойного супруга, она совершила, по понятиям того времени, грех кровосмешения. Уже первый монолог Гамлета открывает перед нами одну из наиболее характерных черт героя - стремление сразу же обобщать отдельные факты действительности. Произошла всего лишь частная семейная драма. Для впечатлительного по натуре Гамлета, однако, оказалось достаточно ее, чтобы сделать обобщение: жизнь - "это буйный сад, плодящий одно лишь семя; дикое и злое в нем властвует". Три факта потрясли душу Гамлета: скоропостижная смерть отца; то, что его место на троне и в сердце матери занял недостойный по сравнению с покойным человек; то, что мать изменила памяти великой любви. Из них самым тягостным является поведение матери. Недаром в мрачных размышлениях Гамлета первое место занимает ее брак с Клавдием. Может показаться, что, обращая внимание на это, мы мельчим смысл трагедии. Но в том-то и дело, что все ошибки толкования проистекали от забвения и ее действия и тех мотивов, которые со всей ясностью и недвусмысленностью выражены Шекспиром. Конечно, семейная драма, происшедшая на глазах у Гамлета, факт недостаточно значительный для того, чтобы начать сомневаться в ценности жизни вообще. Но Шекспир верен жизненной правде, когда он так изображает душевную реакцию Гамлета на происшедшее. Натуры, наделенные большой чувствительностью, глубоко воспринимают ужасные явления, непосредственно затрагивающие их. Гамлет именно такой человек - человек горячей крови, большого, способного к сильным чувствам сердца. Он отнюдь не тот холодный рационалист и аналитик, каким его себе иногда представляют. Есть философы, спокойно взвешивающие на бедствия жизни, но Гамлет не из их числа. Его мысль возбуждается не отвлеченным наблюдением фактов, а глубоким переживанием их. Если мы с самого начала ощущаем, что Гамлет возвышается над окружающими, то это не есть возвышение человека над обстоятельствами жизни. Наоборот, одно из высших личных достоинств Гамлета заключается в полноте ощущения жизни, своей связи с ней, в сознании того, что в_с_е происходящее вокруг значительно и требует от человека определения своего отношения к вещам, событиям, людям. Вот почему неправ был И. С. Тургенев, считая Гамлета "эготистом", человеком, сосредоточенным на своих мыслях и чувствах и пренебрегающим внешним миром. Наоборот, Гамлета отличает обостренная, напряженная и даже болезненная реакция на окружающее, тогда как другие более спокойно относятся ко всему. Уже сама обстановка второй сцены первого акта подчеркивает это. Все веселы, довольны, стараются забыть покойного короля и заняты устройством своих дел; лишь один Гамлет продолжает горевать. В этом своем горе он как человек больше и выше всех остальных. Недаром он говорит о матери, которая вышла замуж, не успев износить башмаков, в которых шла за гробом, что "зверь, лишенный разума, скучал бы дольше!" Значение Гамлета как героя заключается именно в том, что он человечнее, чем все другие, в своем отношении к жизни. Поведение матери, которая была идеалом женственности не только для своего покойного мужа, но и для сына, заставило Гамлета по-новому взглянуть и на всех женщин. Если Гертруда, эта самая идеальная женщина, жена и мать, проявила такую изменчивость, то этим в глазах Гамлета она скомпрометировала весь свой пол. Со свойственной ему быстротой умозаключений Гамлет приходит к выводу: "Слабость, твое имя - женщина!" Но только ли против женщин обратилось негодование Гамлета? Мы увидим далее, что для Гамлета вопрос стал еще шире - перед ним возникла проблема ценности и достоинства человека вообще. И первым, кто заставил его задуматься, усомниться в этом, была его мать. Ее женственность для Гамлета была высокой формой человечности вообще. Между тем, как известно, возникло мнение, что поведение матери потрясло Гамлета совсем в другом отношении - не как проявление слабости, ничтожности, бренности человеческого, а как факт, будто бы имевший для него специфически сексуальное значение. Мы имеем в виду то, что

фрейдисты объявили Гамлета героем, подверженным "эдипову комплексу". Его чувство к матери будто бы является подсознательно сексуальным и он ревнует ее к Клавдию. Мы несколько не хотим "обелить" Шекспира посредством такого толкования трагедии, которое исключало бы мотив отвращения, испытываемого Гамлетом к физической близости между его матерью и его дядей. Герой сам говорит об этом так откровенно и ясно, что сомнений в этом быть не может (III, 4), Тем не менее все вопиет против фрейдистского толкования трагедии Гамлета. Шекспир, всегда стремившийся к полноте изображения душевного мира своих героев, никогда не уклонялся и от выявления естественных физических влечений (или отвращений) человека. Но, будучи художником, обладавшим здоровым взглядом на природу человека, он никогда не абсолютизировал сексуальных мотивов поведения. Его герои - нормальные мужчины и женщины, в жизни которых половое влечение занимает подобающее ему место, но никогда не исчерпывает и не покрывает всего характера и мотивов поведения. В частности, осуждение Гамлетом матери обусловлено именно тем, что чисто физическое влечение заставило Гертруду забыть о высоком чувстве любви, связывавшем ее с покойным королем. Как в "Гамлете", так и в других произведениях трагического периода, где встают эти вопросы, Шекспир занимает неизменно одну позицию: он всегда с осуждением пишет о людях, которые под влиянием слепого полового инстинкта забывают о подлинной человечности. Сведение мотивов поведения Гамлета к "эдипову комплексу" означает принижение героя и такое "ужение смысла трагедии, которое лишает ее социальной и философской наполненности. Это никак не согласуется с действительным содержанием трагического шедевра Шекспира. Завязкой трагедии являются два мотива: физическая и нравственная гибель человека. Первое воплощено в смерти отца, второе в нравственном падении матери Гамлета. Так как они были самыми близкими и дорогими для Гамлета людьми, то с их гибелью и произошел тот душевный надлом, когда для Гамлета вся жизнь утратила смысл и ценность. Вторым моментом завязки является встреча Гамлета с призраком. От него принц узнает, что смерть отца была делом рук Клавдия, Как говорит призрак, "Убийство гнусно по себе; но это Гнуснее всех и всех бесчеловечней" (I, 5). Гнуснее всего - потому что брат убил брата и жена изменила мужу, иначе говоря, люди, наиболее, близкие друг другу по крови, оказались злейшими врагами, предавшими и погубившими того, кого они должны были бы любить и оберегать. Если уж дошло до этого, то, значит, гниль разъедает самые основы человеческой жизни. Что больше всего почрясло Гамлета в речи призрака? То, что ни одному человеку, даже самому близкому, нельзя верить. Гнев Гамлета обращается и против матери и против дяди: "О пагубная женщина! - Подлец, улыбчивый подлец, подлец проклятый!" (I, 5) Пороки, разъедающие человеческие души. спрятаны так глубоко, что их и не различишь. Люди научились прикрывать их. Клавдий не тот подлец, чья мерзость видна уже в самом его внешнем облике, как, например, в Ричарде III. Он "улыбчивый подлец", прячущий под маской веселья и благодушия величайшую бессердечность и жестокость. Как ни велико потрясение. Гамлета, дело для него и в данном случае не только в частном факте, касающемся лично его и близких ему людей. Они представляют за все человечество, и Гамлету есть от чего содрогнуться, когда он узнает, что зло не философская абстракция, а страшная реальность, находящаяся совсем рядом с ним, в людях, наиболее близких ему по крови. Но призрак не только рассказал Гамлету о преступлении Клавдия и вине Гертруды, он возложил на сына задачу мести. Гамлет принимает ее. Им руководит не одно сыновнее чувство. Мы уже достаточно знаем героя, чтобы понимать его побуждения. Для него это становится делом всей жизни. Он искренен, когда клянется забыть все, кроме мести; "Ах, я с таблицы памяти моей Вес суетные записи сотру, Все книжные слова, все отпечатки, Что молодость и опыт сберегли; И в книге мозга моего пребудет Лишь твой завет, не смешанный ни с чем..." (I, 5). Мы видели, что до этого у Гамлета было одно преобладающее жение - уйти из жизни, расстаться навсегда с ее злом и мерзостью. Теперь сознание того, что жизнь ужасна, в Гамлете возросло и укрепилось. Со свойственной ему способностью обобщения он

говорит (перевожу дословно): "Время вывихнуло сустав" (I, 5). Не совсем точно переводить "время" словом "век", ибо это несколько сужает смысл того, что хочет выразить Гамлет. В поэтическом языке Шекспира "Время" означает всю жизнь в ее бесконечном течении. И если Гамлет говорит о том, что "время вывихнуло сустав", то это означает, что порушены вечные основы жизни. По мнению сторонников философии пессимизма, трагедия героя будто бы заключается в том, что он обнаруживает непреложность и неискоренимость зла в жизни. Думается, что уточнение известных слов Гамлета опровергает такое толкование. В какой-то мере оправданным был разъясняющий перевод А. Кронеберга, который передавал эту мысль героя словами: "Пала связь времен". Да, дело именно в том, что жизнь была раньше другой и зло в ней не царил или, во всяком случае, не обнаруживало себя с такой силой. Такое понимание согласуется и с тем, что Гамлет говорит дальше. Еще раз мы должны подчеркнуть бросающийся в глаза факт - Гамлет снова обобщает и частную задачу личной мести возводит на ту степень, когда она перерастает узкие рамки, становясь делом восстановления всего разрушенного нравственного миропорядка. Он понимает, что ему предстоит "вправить" вывихнувшиеся суставы "Времени". Эту задачу Гамлет принимает отнюдь не с легким сердцем. Она для него - "проклятие". На этих словах героя также необходимо остановиться. Почему возложенная на него задача воспринимается им как проклятие? Сторонники концепции "слабого" Гамлета видят в этом признание героем своей неспособности, а может быть, и нежелания вступить в борьбу. Некоторые основания для такого мнения имеются. Но не будем поддаваться предвзятой точке зрения на характер героя. Вспомним, во-первых, как он только что со всей силой страсти выразил возмущение злом, воплощенным в убийце его отца. Не забудем и того, что Гамлет по натуре человек, неспособный примириться с злом. Эти слова говорят не о слабости Гамлета. Он проклинает век, в который он родился, проклинает то, что ему суждено жить в мире, где царит зло и где человек, вместо того чтобы жить в кругу истинно человеческих интересов и стремлений, должен свои силы и душу посвятить миру зла. Может быть, я слишком много беру на себя, утверждая, что таков смысл слов Гамлета. Но это вытекает из контекста. Если бы "Время" было или могло быть иным, то человеку не приходилось бы ни видеть зла, ни мारать себя соприкосновением с ним. Жизни посвященной самым высоким человеческим интересам, о деятельности, отвечающей лучшему в природе человека, - вот о чем, по-видимому, помышлял студент виттенбергского университета. А теперь ему придется войти в этот мир зла и силы сердца, души, ума отдать на то, чтобы хитрить, прикидываться и изыскивать средства для искоренения зла. Иначе говоря, прежде чем начать жить по-настоящему, как подобает человеку, ему еще надо сначала устроить жизнь так, чтобы она соответствовала принципам человечности. Таким представляется нам Гамлет в начале трагедии. Мы видим что герой истинно благороден. Он уже завоевал нашу симпатию. Но можем ли мы сказать, что он герой том смысле слова, которое подразумевает воплощение в человеке идеала? Нет, Гамлет не идеальный, а живой человек. Человек, впервые столкнувшийся со злом, в жизни и всей душой почувствовавший, насколько оно ужасно. Собственно, он только теперь по-настоящему вступает в жизнь. Ему нужно не только осуществить определенную задачу, но и решить многие связанные с этим вопросы: как бороться и, главное, стоит ли бороться? Может быть, самой большой ошибкой было бы искать в Гамлете, каким он предстает перед нами в первом акте, завершенности характера и ясности взгляда на жизнь. Гамлет еще бесконечно далек от этого. Все, что мы можем сказать о нем пока, это то, что он обладает врожденным душевным благородством и судит обо всем с точки зрения подлинной человечности. Но он еще не стал человеком и высшем смысле этого слова. Для этого необходима борьба. Только в процессе жизненной борьбы происходит становление личности. К этому смысле начало трагедии есть начало жизненного пути Гамлета. Белинский очень метко определил состояние, в каком Гамлет находился до смерти отца. То была "гармония младенчества", гармония неведения жизни. Только столкнувшись с ее противоречиями, человек оказывается перед возможностью

постижения жизни. Для Гамлета познание жизни начинается с быстрых, мгновенных потрясений огромной силы. Его приобщение к подлинной жизни начинается с трагедии. Пожалуй, мы не ошибемся, сказав, что в этом отношении Гамлет отличается от всех других трагических героев Шекспира. Их сознание трагизма своей судьбы и трагичности жизни возникает всегда медленнее, постепеннее, а некоторые из них только под конец приходят к сознанию трагического смысла их существования и жизненной борьбы. А Гамлет с этого начинает свой крестный путь трагического героя. Его привела в ужас жизнь, когда обнажились ее язвы, его смутила огромность возникшей перед ним задачи. Но он не уклонился от борьбы. Если можно уже сделать хотя бы частный вывод, относящийся к положению героя в конце первого акта, то он менее всего подкрепляет представление о слабости характера Гамлета. У него есть сомнения и колебания, ему нелегко, более того, как уже сказано, не для такой жизни готовил он себя - и все же, сознавая всю тяжесть бремени, взятого им на себя, он решает вступить в борьбу. Это не означает, что перед нами борец, знающий, как ему достичь своей цели. Формирование характера Гамлета как борца начнется только после рассмотренных нами событий. Пока что перед нами человек, еще только нащупывающий почву под ногами, не уверенный в своих силах и не знающий средств, которые он применит. Видно только одно: что Гамлет не примиряется со злом, потрясен и возмущен им и, как ему ни тяжело, намерен с ним бороться.

7

Развитие характера Гамлета Уже с самого начала трагедии наш интерес сосредоточивается на личности героя. Многочисленные события, происходящие перед нами, выявляют различные стороны его характера. Как уже отмечалось, в критике возникли противоречивые оценки личности героя. Главный недостаток большинства из них состоял в том, что они исходили из предпосылки, что личность Гамлета должна быть последовательной от начала до конца. Поэтому искали тех преобладающих черт, которые дали бы возможность с определенностью сказать, является ли герой сильным или слабовольным человеком. Из всех многочисленных трактовок образа Гамлета нам представляется наиболее плодотворной точка зрения, высказанная В. Г. Белинским в его известной статье "Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета" (1838). Хотя ряд положений статьи отражают идеалистические заблуждения, присущие Белинскому в период ее написания, главное в его разборе трагедии Шекспира верно. Самым существенным достоинством анализа Белинского является то, что он рассматривает характер Гамлета диалектически и берет его не в статике, а в развитии, стремясь уловить не только многообразие реакций датского принца на действительность, но изменения, происходящие в его душевном состоянии. И Гете, и Вердер, и большинство других писавших о Гамлете видели в духовном развитии героя только две ступени: до и после смерти отца. По мнению значительной части исследователей, Гамлет, каким мы его видим в трагедии, от начала и до конца представляет собой человека, уже определившегося в своем характере. Отсюда односторонность и метафизичность решений, которые предлагались критиками. Для одних он только слабый, неспособный к действиям человек, а для других - сильная волевая натура. Белинский показал, что диалектику личности Гамлета составляет сочетание силы и слабости, внутренняя борьба, происходящая в нем. Он раскрыл, что герой на протяжении своей жизни переживает сложную эволюцию и проходит три ступени развития. До смерти отца, то есть до начала трагедии, Гамлет был "доволен и счастлив жизнью, потому что действительность еще не расходилась с его мечтами" <В. Г. Белинский, Собр. соч., т. I, стр. 337.>. Но когда на него обрушились одна за другой беды - смерть отца, поспешный второй брак матери, раскрытие злодейства Клавдия, - "тут Гамлет увидел, что мечты о жизни и самая жизнь совсем не одно и то же..." <Там же.>. Прежнее восприятие действительности, когo роу Белинский называет

"младенческой гармонией", ибо в основе ее было незнание жизни, теперь уступает место другому состоянию, душе Гамлета происходит то, что Белинский называет "распадением", возникшим от сознания несоответствия между действительностью и идеалами героя. Мы знакомимся с Гамлетом тогда, когда ужасы жизни разбили воздушный замок его идеальных представлений. От прежних иллюзий уже не осталось ничего. В таком состоянии герой находится долго. Центральное место в трагедии занимает изображение этого "распадения", внутреннего разлада, происходящего в душе героя. Это и есть то, что принято называть "гамлетизмом". В другой работе ("Разделение поэзии на роды и виды") Белинский следуя за Гегелем в утверждении того, что сущностью драмы является коллизия, или, как мы сказали бы теперь, конфликт, отмечает, что наиболее драматичной является внутренняя борьба, происходящая в душе героя. "Власть события, - пишет Белинский, - ставит героя драмы на распутьи и приводит его в необходимость избрать один из двух, совершенно противоположных друг другу, путей для выхода из борьбы с самим собою..." <В. Г. Белинский, Собр. соч., т. II, М., 1948, стр. 17-18.>. Трагедия "Гамлет" является классическим примером такого конфликта. Ее содержание составляют две коллизии: внешний конфликт состоящий в столкновении благородного принца с низменной средой датского двора, возглавляемого Клавдием, и внутренний конфликт, существо которого воплощается в душевной борьбе, переживаемой героем. Действие трагедии и поведение Гамлета очень верно раскрыты Белинским, когда он пишет: "Ужасное открытие тайны отцовской смерти, вместо того чтобы исполнить Гамлета одним чувством, одним помышлением - чувством и мысли мщениа, 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, ее ничтожность и позорное бессилие, родило в нем ненависть и презрение к самому себе. Гамлет перестал верить добродетели, нравственности, потому что увидел себя неспособным и бессильным ни наказать порок и безнравственность, ни перестать быть добродетельным и нравственным. Мало того: он перестает верить в действительность любви, в достоинство женщины; как безумный, топчет он в грязь свое чувство, безжалостною рукою разрывает свой святой союз с чистым, прекрасным женственным существом, которое так беззаветно, так невинно отдалось ему все, которое так глубоко и нежно любил он; безжалостно и грубо оскорбляет он это существо, кроткое и нежное, все созданное из эфира, света и мелодических звуков, как бы спеша отрешиться от всего в мире, что напоминает собою о счастье и добродетели" <Там же, стр. 18.>. Но с Белинским нельзя согласиться, когда он пишет, что "натура Гамлета чисто внутренняя, созерцательная, субъективная, рожденная для чувства и мысли" <Там же.>. Во-первых, это не согласуется с той характеристикой, которую Офелия дает Гамлету, вспоминая, каким он был до начала всех трагических событий (III, 1). Прежний Гамлет, которого знала Офелия, сочетал в себе качества "вельможи, бойца, ученого". Иначе говоря, он гармонически воплощал и способность к действию и способность мысли. Во-вторых, это не согласуется с мнением самого же Белинского, который признавал наличие гармоничности в натуре Гамлета до трагических событий. То, что Белинский назвал "распадением духа" Гамлета, проявляется именно в нарушении гармонии между мыслью и действием. На наш взгляд, очень верно определил душевное состояние Гамлета Гегель, сказав, что Гамлет "сомневается не в том, что ему нужно делать, а в том, как ему это выполнить" <Гегель, Соч., т. XII, стр. 248.>. Мы видим героя удрученным всем тем, что обрушилось на него. Конечно, неправы те, кто считает, что Гамлет "меланхолик" п_о_н_а_т_у_р_е. Не только меланхолик, но и самый жизнерадостный человек пришел бы в отчаяние, если бы столкнулся с ужасами, подобными тем, которые выпали на долю Гамлета. Ему есть от чего содрогнуться и прийти в состояние глубочайшей скорби. Не признавая этого, нельзя понять характера героя. Всякое сценическое воплощение, равно как и литературно-критическая трактовка,

игнорирующие глубочайшую внутреннюю трагедию героя, лишают произведение Шекспира самой его сердцевины. Гамлет раздираем мучительнейшими противоречиями. И это естественно. Он не заслуживал бы нашей любви и уважения, если бы перед лицом страшнейших преступлений оставался спокойным, продолжал смотреть на мир сквозь розовые очки или закрыл глаза, отвернулся от всего этого, приняв позу человека, считающего зло само собой разумеющимся явлением жизни. Благодаря личным несчастьям Гамлет увидел и бедствия других. Он страдает не только своей болью, но и муками всего человечества. Гамлет - совесть своего века и всякого другого века, когда противоречия жизни становятся вопиющими. Шекспир показывает это состояние героя как одну из величайших трагедий человеческого духа: человек, любящий жизнь, начинает ненавидеть ее; он, преклоняющийся перед красотой и могуществом человека, проникается презрением и ненавистью к людям. Это действительно распадение духа. Сам герой сознает, что так жить нельзя. Ему бесконечно трудно найти решение всех вопросов, возникших перед ним, но он не из тех, кого трудности могут остановить. Мучительные колебания Гамлета - высшая точка трагедии и низшая точка распада личности героя. Шекспир показывает, что трагична не только действительность, в которой так могущественно зло, но трагично и то, что эта действительность может привести прекрасного человека, каким является Гамлет, в почти безысходное состояние. Все то, что принято определять как слабость Гамлета, проявляется именно на этой первой ступени трагедии, когда мы видим героя мечущимся в поисках выхода и решений. Но слабость слабости рознь. Как справедливо пишет Белинский, Гамлет "велик и силен в слабости, потому что сильный духом человек и в самом падении выше слабого человека в самом его восстании". Шекспир дает нам возможность убедиться в истинности этих слов. Для этого достаточно сравнить "восстание" Лаэрта с "падением" Гамлета. Известно, что Лаэрт, как только до него доходит весть об убийстве отца, действует не раздумывая и не колеблясь. Он нисколько не щепетилен в выборе средств для осуществления мести. Его не останавливает даже преступление, и он вступает подлый сговор с королем, чтобы предательски умертвить Гамлета. "Восстание" Лаэрта является с нравственной точки зрения его глубочайшим падением, и он это сам сознает перед смертью. Гамлет ведет себя иначе. Он не торопится нанести удар. Ему нужно время для того, чтобы обсудить с самим собой очень многое. И это тем более так, что все происшедшее вызвало в нем страшные душевные муки. Да, Гамлет предается раздумьям, его терзают сомнения. Но эта пора жизни героя отнюдь не бесплодна. Размышление приводит Гамлета к познанию жизни в ее глубочайших противоречиях. Он покупает это познание дорогой ценой, ценой мук и страданий. Но этот крестный путь познания Гамлет проходит с достоинством. Он не страшится ни одной из тех ужасных истин, которые возникают перед ним как вывод из его размышлений и наблюдений. Человек слабый по натуре не выдержал бы подобного испытания. Не всякая душа способна к познанию истины через горе и страдание. В самой трагедии есть пример этого - Офелия. Ей жизнь также приготовила горчайшие испытания. Как и Гамлет, она убеждается в том, что жизнь - это скопище ужасов и действий, в которых замешаны самые близкие и дорогие ей люди. Она оказывается не в состоянии выдержать обрушившиеся на нее беды, не только не может, но даже и не пытается понять происходящее. Просто ее рассудок не выдерживает всего нагромождения противоречий и главного из них - того, что отец враг ее любимого, а любимый убивает отца, - и она сходит с ума. Душевная стойкость Гамлета ни в чем не проявляется и такой силой, как в том, что перед лицом всех открывшихся ужасов он сохраняет силу ума. В связи с этим уместно обратиться к вопросу о пресловутом безумии Гамлета. Уже сразу после беседы с призраком принц предупреждает своих друзей: пусть они не удивляются, если увидят, что он поведет себя странно. Гамлет говорит, что сочтет, "быть может, нужным в причуды облекаться иногда" (I, 5). Из этих слов очевидно, что Гамлет решает прикидываться безумным. На протяжении дальнейшего действия мы видим, что он и в самом деле разыгрывает сумасшедшего. Но его поведение таково, что невольно возникает вопрос:

является ли безумие Гамлета только притворным или он в самом деле сходит с ума. В критике возникли споры об этом, и, как всегда, мнения разделились. Определить душевное состояние героя без предвзятости можно только на основании тщательного анализа его поведения и речей. Обращает на себя внимание то, что безумным Гамлет оказывается только в присутствии тех, кому он не доверяет или кого считает своими врагами. Собственно, друг у него только один - Горацио. Во всех беседах с ним и оставаясь наедине Гамлет обнаруживает ясность ума. Это дает основание утверждать, что Гамлет не является безумным, а только притворяется им. Подтверждением служат также слова Гамлета перед началом представления "Убийства Гонзаго". Объяснив Горацио свой замысел и попросив его наблюдать за королем, Гамлет затем замечает, что приближаются его враги и говорит: "Они идут; мне надо безумным" (III, 2). Но если Гамлет не является умалишенным в клиническом смысле, то несомненно, что потрясения, пережитые им, вызвали в нем душевную бурю. Перед нами отнюдь не человек, который только разумом понял, что произошло. Он почувствовал это всем своим существом, и потрясение, пережитое им несомненно вывело его из душевного равновесия. Он находится в состоянии глубочайшего смятения. Оно усугубляется трудностью стоящих перед ним задач и проявляется в колебаниях. Тяжелые испытания надломили что-то в Гамлете. Но далеко не сломали. Он колеблется, терзается сомнениями, обнаруживает нерешительность. Но все это не есть его характер. Белинский с полным основанием утверждает, что "от природы Гамлет человек сильный, его желчная ирония, его мгновенные вспышки, его страстные выходки в разговоре с матерью, гордое презрение и нескрываемая ненависть к дяде - все это свидетельствует об энергии и великости души" <В. Г. Белинский, Собр. соч., т. I, стр. 339.>. Слабость не есть натура Гамлета, а состояние, переживаемое им. Он мучительно ощущает свою слабость. Одним из элементов внутренней трагедии героя как раз и является то, что, будучи по природе человеком сильным и энергичным, он чувствует, как все происшедшее надломило его волю. В этом и состоит субъективная трагедия Гамлета. Но очень важно не упустить из виду, что такое душевное состояние воспринимает сам как ненормальное. Вот почему он постоянно упрекает себя за медлительность. Всеми силами души Гамлет борется против собственной слабости. Показательно, что после каждого монолога, в котором Гамлет корит себя за бездействие, он предпринимает какой-нибудь шаг. Будь Гамлет слабовольным человеком, неспособным к действию, он нашел бы себе извинение и оправдание, как это обычно бывает с людьми такого душевного склада. Но в герое мы видим другое. Он постоянно призывает себя к ответу за бездействие, беспощаден к себе и не ищет оправдания, а, наоборот, безжалостно обнажает перед самим собой недопустимость уклонения от обязанности мести. Все эти переживания Гамлета, которые мы видим на протяжении II и III актов, представляют собой проявление того, что принято считать слабостью Гамлета. Но даже и в эти моменты наибольших колебаний обнаруживается то, о чем писал Белинский, а именно что Гамлет велик и в своем "падении". В самом деле, мы все время видим не только сомнения и колебания героя, но также и великое благородство его натуры, силу его ума, способного на такой беспощадный самоанализ, какой недоступен людям действительно слабым по характеру. Они всегда уклоняются от ответственности даже перед самими собой, чего никак нельзя сказать о Гамлете. Поэтому, как справедливо заметил Белинский, в слабости Гамлета и проявляется его душевная сила. Вернемся теперь к рассмотрению поведения Гамлета после встречи с призраком. Почему Гамлет не стал действовать сразу же после того, как принял на себя задачу мести? Во-первых, потому, что потрясение, пережитое им, действительно лишило его на какое-то время способности действия. Хотя импульсивность и свойственна Гамлету, в данном случае, однако, он испытывает потребность осмыслить все происшедшее, свое положение и пути действия. Во-вторых, - и здесь перед нами возникает один из тех элементов трагедии, который был доступен пониманию современников Шекспира, а для нас представляется странным, - Гамлет должен был

установить, в какой мере он может доверять словам призрака. Мы лишены здесь возможности рассмотреть подробно вопрос о сверхъестественном в трагедиях Шекспира. В ряде его произведений появляются духи и призраки, не принадлежащие материальному земному миру. В каждом случае их драматическая функция имеет свой особый смысл. Однако наличие сверхъестественных сил у Шекспира - факт, который имеет значение отнюдь не только поэтической условности. Несмотря на прогресс науки в эпоху Возрождения, самые дикие предрассудки были еще живы во времена Шекспира. Не только необразованный народ, но даже король Иаков I верил во всякую чертовщину и сам приложил руку к развитию псевдонауки "демонологии". Вера в привидения приходила в некоторое столкновение с религиозными воззрениями эпохи. В частности, согласно протестантской религии, утвердившейся в Англии после реформации церкви, привидения с того света были наваждением самого дьявола. Божественные силы, согласно доктрине протестантизма, не давали о себе знать посредством подобного рода призраков. Для Гамлета, таким образом, возникает противоречие, которое современным людям может показаться только смешным, но в эпоху Шекспира представляло собой действительно проблему. С одной стороны, призрак своим внешним обликом подобен отцу Гамлета. Это сходство вызывает у принца все чувства любви и уважения, какие он питал к своему отцу. Однако, с другой стороны, в появлении призрака есть нечто дьявольское. Чувства Гамлета согласуются с тем, что говорит ему призрак. Но Гамлет не только человек чувства, он человек мысли, и это заставляет его сомневаться в том, насколько он может доверять речам привидения. Повторяем, как ни нелепы эти вещи в наших глазах, для современников Шекспира одной из гамлетовских проблем была проблема призрака. Герой должен решить и ее. Первое решение, которое принимает Гамлет, заключается в том что открытие тайны убийства короля, полученное им из потустороннего мира, необходимо подтвердить реальными земными доказательствами. И вот для чего понадобилось Гамлету прикинуться безумным. В древней саге об Амлете и в ее переложении у Бельфоре безумие служило принцу для того, чтобы усыпить бдительность врага, заставить его поверить в то, что безрассудного дурачка ему нечего опасаться. В этом был смысл и понятный расчет. Но поведение Гамлета у Шекспира не производят успокоительного воздействия на Клавдия. Наоборот безумие принца вызывает тревогу короля. Зачем же тогда Гамлет прикидывается сумасшедшим? Ведь таким образом он может только выдать себя. Мы пойдем поведением Гамлета, если примем и соображение, что между ним и его отдаленным предшественником стоят века. Ни в чем различие между средневековым мстителем Амлетом и героем ренессансной трагедии не проявляется так, как в характере и способах борьбы. Клавдий, безнаказанно совершивший убийство, спокоен и доволен. Гамлет стремится нарушить его спокойствие. Ему это нужно по двум причинам. Во-первых, он хочет вывести короля из душевного равновесия: пусть мучается и терзается воспоминанием о своем злодействе! Во-вторых, для того чтобы убить короля, необходимо не только самому быть уверенным в его виновности, но надо также убедить в этом и других. Замысел Гамлета с самого начала состоит в том, чтобы довести Клавдия до такого состояния, когда он каким-нибудь образом свою вину выдаст перед всеми. В-третьих, Гамлет ни за что не станет на подлый путь тайного убийства. Он не только возбуждает тревогу врага, но и предупреждает его. Гамлет намерен покончить с Клавдием открыто, когда его преступление будет разоблачено перед всеми. Не приписываем ли мы датскому принцу мотивов, которые были ему чужды? Ответ на это дает история нравов эпохи Возрождения, изобилующая драматическими эпизодами борьбы, осуществлявшейся при помощи самых тонких и разнообразных психологических расчетов. Подтверждается это литературой, и в частности драматургией английского Возрождения, в трагедиях мести предшественников и современников Шекспира мы постоянно сталкиваемся с более или менее развернутой психологической мотивировкой поведения героев, втянутых в такого рода конфликты. Против высказанных предположений о мотивах поведения Гамлета можно выставить, однако, то, что Шекспир не дал им словесного выражения. Оно

действительно необходимо для того, чтобы поведение героя было понято людьми более позднего времени, когда кровавые расправы с личными врагами стали редкими и исключительными случаями. В эпоху Шекспира дело обстояло иначе. Тогда каждый мужчина постоянно имел при себе шпагу или кинжал. Объяснять поведение Гамлета не было необходимости. Зрители шекспировского театра разбирались в таких делах очень хорошо. Однако была и другая причина, по которой Шекспир не дал здесь словесного выражения мотивам поведения Гамлета. Драматизм действия требовал и некоторой таинственности поведения принца. До поры до времени оно должно было быть загадочным не только для короля, но и для зрителей спектакля. Кульминацией этой части трагедии и, пожалуй, всей драмы в целом является эпизод "сцены на сцене". Случайное появление актеров используется Гамлетом для того чтобы поставить спектакль, изображающий убийство, аналогичное тому, какое совершил Клавдий. Обстоятельства благоприятствуют Гамлету. Он получает возможность довести короля до такого состояния, когда тот вынужден будет выдать себя словом или поведением, причем это произойдет в присутствии всего двора. Именно здесь-то Гамлет и раскрывает в монологе, завершающем II акт, свой замысел, заодно объясняя почему он до сих пор медлил: "Дух, представший мне, Быть может, был и дьявол; дьявол властен Облечься в милый образ; и возможно, Что, так как я расслаблен и печален, - А над такой душой он очень мощен, - Меня он в гибель вводит. Мне нужна Верней опора. Зрелище - петля, Чтоб заарканить совесть короля" (II, 2). Но даже и приняв решение, Гамлет еще не чувствует твердой почвы под ногами. Он знает, что наступил критический момент. Спектакль поставит его и Клавдия лицом к лицу как врагов, между которыми никакое примирение невозможно. Начнется борьба не на жизнь, а на смерть. И здесь Гамлетом снова овладевают сомнения. Он получает выражение в его знаменитом "Быть или не быть". Кто не знает этого монолога Гамлета? Его первая строчка на памяти у всех: "Быть или не быть - таков вопрос..." (III, 1). В чем же вопрос? Для такого человека, как Гамлет, он прежде всего связан с достоинством Человека - "что благородней духом?" Решение, которого ищет герой, состоит не в том, что лучше, удобнее или эффективнее, а в том, что действовать надо соответственно с самым высоким понятием о человечности. Выбор, который стоит перед Гамлетом, таков: "покоряться Пращам и стрелам яростной судьбы Иль, ополчась на море смут, сразить их Противоборством?" (III, 1). Молча страдать от зла или бороться против него - это лишь одна сторона вопроса. Покорность судьбе может проявиться в решении добровольно уйти из жизни. Вместе с тем и активная борьба может погубить человека. Вопрос "быть или не быть" смыкается с другим - жить или не жить? Жизнь так тяжела, что для избавления от ее ужасов нетрудно покончить с собой. Смерть подобна сну. Но в том-то и дело, что Гамлет не уверен в том, кончаются ли со смертью душевные муки человека. Мертвая плоть не может страдать. Но душа бессмертна. Какое же будущее уготовано ей "в смертном сне"? Этого человек не может знать, ибо по ту сторону жизни - "безвестный край, откуда нет возврата земным скитальцам". (Отметим, между прочим, что Гамлет отчасти противоречит очевидному: ведь он видел призрак отца, вернувшийся с того света. Не будем, однако, останавливаться на этом и пытаться решить, имеем ли мы дело с промахом или преднамеренным выражением, таящим какой-то смысл.)

Рассуждения Гамлета отнюдь не являются отвлеченными. Перед ним, человеком огромного воображения и тонкой чувствительности, смерть предстает во всей своей мучительной осязаемости. Страх смерти, о котором он говорит, возникает в нем самом. Гамлет вынужден признать, что размышления и предчувствие смерти лишают человека решительности. Страх побуждает иногда отказаться от действия и от борьбы. Этот знаменитый монолог раскрывает перед нами, что Гамлет достиг высшего предела в своих сомнениях. Справедливо, что великолепные слова, в которые Шекспир облек размышления своего героя, запомнились всем как высшее выражение сомнения и нерешительности. Но нет большей ошибки чем считать эту речь полным и исчерпывающим выражением характера Гамлета. Раздвоение Гамлета действительно

достигло здесь самой крайней степени. Монолог обрывается с появлением Офелии. Гамлет не дает ясного ответа на вопрос, поставленный им перед самим собой. Пожалуй, он не дает вообще никакого ответа, во душа его полна тяжелою предчувствия. Оно выражено в словах, которыми Гамлет встречает Офелию и которым иногда придают гораздо больше значения, чем они имеют в действительности. Ведь Гамлет просит ее помянуть, его грехи в своих молитвах, то есть замолить его грехи. Гамлет никогда не говорит ничего впустую. Даже когда он разыгрывает из себя безумного, его бредовые речи полны глубокого смысла. Не пустыми являются и его слова, обращенные к Офелии. Гамлет на что-то решился, на самоубийство или на борьбу, которая может привести его к смерти, - на что именно, мы не знаем. Ясно лишь то, что сам он решил не быть тем трусом, которого раздумье останавливает, мешая действовать. Шекспир снова ставит нас перед загадкой. Но ее решение мы увидим в дальнейшем поведении Гамлета.

Внимательно приглядевшись ко всем его последующим поступкам, мы увидим, что больше мысль о самоубийстве у Гамлета уже не возникает. Но угроза смерти станет для него реальной по другой причине: Гамлет понимает, что Клавдий не оставит в живых человека, который бросит ему в лицо обвинение в убийстве. К сказанному следует добавить, что рассуждения Гамлета в знаменитом монологе обнаруживают перед нами те стороны мировоззрения героя, которые связаны с наивными религиозными предрассудками Эпохи. Здесь Гамлет даже отдает дань средневековым представлениям о двойственной природе человека, чье существо распадается на тленный прах и бессмертный дух, и выражает идею бессмертия души. Нужно, однако, заметить, что с точки зрения тогдашней ортодоксальной религиозности, взгляды Гамлета отдают ересью. Вместо того чтобы быть абсолютно уверенным в загробном существовании, Гамлет выражает сомнения, свидетельствующие о его вольномыслии. Впрочем, оно выражено робко и осторожно, и это естественно, если принять во внимание, что Шекспиру приходилось считаться с цензурой. Поворотным пунктом трагедии является сцена, когда в присутствии короля, королевы и всего двора актеры исполняют пьесу "Убийство Гонзаго". Поведение Гамлета во время спектакля является вызывающим. На вопрос Клавдия: "Как называется пьеса?" - Гамлет отвечает: "Мышеловка, но в каком смысле? В переносном... Это подлая история; но не все ли равно? Вашего величества и нас, у которых душа чиста, это не касается; пусть кляча брыкается, если у нас ссадина; у нас загривок не натерт" (III, 2). Но у короля "загривок натерт", и он "брыкается". Своим волнением Клавдия выдает себя. Гамлет злорадно торжествует. Но, собственно, теперь-то и начинается самое трудное для героя. Для сомнений места не осталось. Пора действовать. И вот Гамлету представляется возможность убить короля. Он наталкивается на Клавдия, когда тот молится в одной из галлерей дворца. Гамлет уже наверняка знает, что Клавдий убил его отца и он может наконец легко покончить с ним. Его первое движение - схватиться за меч. Но порыв быстро проходит. Гамлет сдерживает себя. "Нет, это не было бы мезью. Молитва как бы очистила душу Клавдия, и, по понятиям того времени о загробной жизни, такого человека ожидает райское блаженство. Отправить короля на небо? Нет, не этого хочет Гамлет. Надо, чтобы Клавдия и после смерти продолжали терзать муки. Вот если застигнуть короля за каким-нибудь дурным или преступным делом и сразить его так, чтобы он не успел покаяться и помолиться, тогда его душа попадет в ад, где будет обречена на вечные муки. Нам представляется неверным, когда эти рассуждения Гамлета толкуют как отговорку, чтобы уклониться от действия. Конечно, и в данном случае мысли Гамлета полны архаических, с нашей точки зрения, представлений, связанных с загробной жизнью. Но тем увереннее можем мы сказать, что мотивы Гамлета обнаруживают его жажду действительной мести. Что это не отговорка, подтверждает следующая сцена (III, 4), когда Гамлет во время беседы с матерью, услышав за ковром голос, с быстротой молнии выхватывает шпагу и вонзает ее в спрятавшегося. Королева в ужасе восклицает: "Боже, что ты сделал?" - Гамлет отвечает: "Я сам не знаю... - и с надеждой спрашивает: - это был король?" Но его ожидает разочарование. Обнаружив, что

он убил Полония, Гамлет признает; "Я метил в высшего". Удар предназначался королю. Гамлету показалось, что он поймал Клавдия "за чем-нибудь дурным" и может отправить его в преисподнюю. Здесь мы впервые видим Гамлета, действующего решительно и без колебаний. Не его вина, что он промахнулся. Не только убийство Полония, но и весь разговор Гамлета с матерью свидетельствует о его созревшей решимости. Он знает, что вступил на путь жестокостей. Это началось с того момента, когда Гамлет отверг Офелию. Он не намерен щадить никого. Отправляясь беседовать с матерью, Гамлет знает, что это будет своего рода поединком, и готовит для него "слова-кинжалы" (III, 2). Его речи, обращенные к матери, звучат как обвинение. Он не щадит ее настолько, что призрак отца, следящий за ним, появляется и напоминает Гамлету: его дело бороться не с матерью, а направить свой гнев против короля-убийцы. Гамлету приписывали мягкотелость, неспособность причинить боль и страдание другим людям. Может быть, он и был когда-нибудь таким, но муки, через которые он прошел, ожесточили его, и он познал суровый закон борьбы. "Из жалости я должен быть жесток" (III, 4), - говорит Гамлет матери, и его слова выражают сознание того, что, борясь за справедливость, ему придется прибегать к силе. Еще явственнее обнаруживается готовность Гамлета к борьбе, когда он, сообщая матери о предстоящем своем отъезде в Англию, говорит, что это подкуп, который ведут под него. Он понимает, что его хотят завлечь в ловушку. Но Гамлет намерен противопоставить хитрости противника свою хитрость: "В том и забава, чтобы землекопа Взорвать его же миной: плохо будет, Коль я не врюсь глубже их аршином, Чтоб их пустить к луне; есть прелесть в том, Когда две хитрости столкнутся лбом!" (III, 4). Вслушаемся в интонацию этой речи. Она говорит о том, что перед нами новый Гамлет, - Гамлет, ввязавшийся в борьбу и занятый уже не вопросом, надо ли ему бороться, а быстро соображающий, как отвечать удары противника. Если мы теперь сопоставим это с тем Гамлетом, который предстал перед нами в начале III акта, то станет очевидно, что в нем произошла перемена. Теперь перед нами Гамлет-борец. Но промахнувшись и убив вместо короля Полония, Гамлет дал своему противнику возможность оправдать в глазах двора и народа меры, направленные против принца. Теперь, когда Гамлета приводят к королю, между ними стоит стража Готовая защитить Клавдия. Понимая свое бессилие сделать что-нибудь в таких условиях, Гамлет тем не менее достаточно открыто угрожает королю. Прикидываясь безумным, он пускается в рассуждение о том, что люди откармливают себя для червей. Когда король перебивает его рассуждения вопросом, что он хочет этим сказать, Гамлет отвечает: "Я хочу вам только показать, как король может совершить путешествие по кишкам нищего" (IV, 3). Сейчас Гамлет может сражаться только словами, и он это делает. Король спрашивает его, где Полоний, и Гамлет вызывающе говорит ему: "На небесах: пошлите туда посмотреть: если наш посланный его там не найдет, тогда поищите его в другом месте сами" (IV, 3). В другом месте - то есть в аду. Это открытое объявление войны. Перед самым отъездом в Англию Гамлет наблюдает проход войск Фортинбраса через датскую территорию. Гамлета удивляет, что тысячи людей идут драться за клочок земли, где не хватит места похоронить тех, кто погибнет в этой борьбе. Для него эта война - "спор о пустяке". Но тем большие укоры обрушивает на самого себя Гамлет после встречи с войсками Фортинбраса. Как обычно, Гамлет сразу же обобщает. Собственное бездействие наводит его на мысль о назначении человека вообще. Разум дан людям для того, чтобы они не только мыслили, но и принимали решения, ведущие к реальным действиям: "Что человек, когда он занят только Сном и едой? Животное, не больше. Тот, кто нас создал с мыслью столь обширной, Глядящей и вперед и вспять, вложил в нас Не для того богоподобный разум. Чтоб праздно плесневел он" (IV, 4). Уже раньше Гамлет пришел к мысли, что "трусамы нас делает раздумье" (III, 1, монолог "Быть или не быть"). Теперь он безоговорочно осуждает это, и особенно страх перед возможным роковым исходом борьбы. Для него это "жалкий навык Раздумывать чрезмерно об исходе. - Мысль, где на долю мудрости всегда Три доли трусости..." (IV, 4). В пример себе он ставит Фортинбраса, который, "объятый дивным честолюбием, смеется над невидимым

исходом" (IV, 4). Теперь, когда Гамлет знает, что жизнь полна противоречий и невозможна без борьбы, он открывает для себя нравственный закон, определяющий, что должно двигать человеком, тогда он вступает в борьбу. Велик не тот, кто ввязывается в нее лишь тогда, когда есть великая причина. Важен не повод, ибо он может быть даже и незначительным. Все дело в достоинстве человека, в его чести, которую он обязан защищать всегда: "Истинно велик. Кто встревожен малою причиной. Но вступит в ярый спор из-за былинки, Когда задета честь" (IV, 4). А у Гамлета повод для борьбы огромный. Теперь он понимает, что даже и без него он все равно должен был бы бороться против всего, что задевает его "честь". Конечно, не случайно Гамлет пользуется нравственным понятием, заимствованным из кодекса рыцарской морали. Но у него понятие чести наполнено гуманистическим содержанием. Как об этом свидетельствует начало монолога, оно включает все, что соответствует назначению и достоинству человека. Рассуждения Гамлета завершаются решительным и категоричным выводом: "О мысль моя, отныне ты должна Кровавой быть, иль прах тебе цена!" (IV, 4). Последующее поведение Гамлета показывает, что это были не только слова. Из письма Гамлета к Горацио (IV, 6) и его собственного рассказа другу (V, 2) мы узнаем, с какой ловкостью и смелостью он вывернулся из западни, приготовленной ему королем, и отправил вместо себя на верную смерть Розенкранца и Гильденстерна, которых ему ничуть не жаль, ибо они, как и Полоний, сами поставили себя под удар. Гамлет возвращается в Данию с намерением продолжать борьбу против короля. Как его письмо Горацио, так и беседа с могильщиком на кладбище (V, 1) свидетельствуют о том, что он обрел душевное равновесие. Особенно это видно в разговоре Гамлета с могильщиком. Речь идет о смерти, и могильщик, привыкший к зрелищу мертвых тел, способен грубо шутить над человеческой бренностью. Гамлет, с присущей ему чувствительностью, конечно, смотрит на смерть иначе. Что-то в нем по-прежнему возмущается этой страшной неизбежностью, и он не может примириться с тем, что даже подлинное человеческое велите - Александр Македонский, Юлий Цезарь - равно обречено смерти. Однако тон и смысл размышлений Гамлета о смерти теперь иные, чем раньше. Прежде Гамлет был возмущен несправедливостью природы. Самая мысль о смерти вызывала у него страх. Теперь в его словах звучит горькая ирония, но в ней слышится готовность примирения с неизбежностью смерти. Однако Гамлета ждет удар, возможности которого он не предполагал, - смерть Офелии. Спокойствие мгновенно покидает его. В порыве горя он бросается к гробу Офелии. В это мгновение он осознает, какой страшной, невозвратимой потерей является для него ее гибель. Когда Лаэрт бросается, чтобы задушить его, Гамлет защищается. Он, раньше помышлявший о самоубийстве, теперь хочет сохранить свою жизнь. Ему незачем драться с Лаэртом, ибо жизнь нужна Гамлету для того, чтобы осуществить свою задачу - отомстить Клавдию. И вот приближается момент развязки. Гамлету сообщают: король побился об заклад, что в поединке на рапирах принц победит Лаэрта. Гамлет достаточно хорошо знает короля и понимает, что за всем этим может крыться новая западня. Он спокойно принимает вызов Лаэрта, но признается Горацио, что на душе у него какое-то смутное предчувствие недоброго. Горацио советует ему отказаться от поединка, но Гамлет теперь бесстрашно пойдет навстречу любой судьбе. "...Нас не страшат предвестия, - говорит он, - и в гибели воробья есть особый промысел. Если теперь, так, значит, не потом; если не потом, так значит, теперь; если не теперь, то все равно когда-нибудь; готовность - это все. Раз то, с чем мы расстаемся, принадлежит не нам, так не все ли равно - Расстаться рано? Пусть будет" (V, 2). Теперь мы видим, что Гамлет окончательно преодолел страх смерти. Как всегда, свое личное ощущение он поднимает на высоту философского принципа. Здесь перед нами Гамлет, принявший философию стоицизма. Он обрел решимость и преодолел колебания. Но это отнюдь не означает, что скорбь покинула его. Его взгляд на жизнь уже не может быть столь радостным и светлым, каким он был в годы "младенческой гармонии". Жизнь, какой ее узнал Гамлет, не радует его. В тайне он даже мечтает о том, чтобы смерть положила конец

его скорбному существованию. Новый Гамлет, которого мы видим в конце трагедии, уже не знает прежнего разлада. Но это не значит, что он перестал ощущать противоречия действительности. Наоборот, его внутреннее спокойствие сочетается с трезвым пониманием разлада между жизнью и идеалами. Белинский верно заметил, что Гамлет под конец снова обретает душе гармонию. Однако она в корне отличается от той гармонии, которая была в его душе, когда он еще не знал ужасов жизни. Душевная буря, пережитая им, не была бесплодной, ибо, как писал Белинский, дисгармония и борьба "суть необходимое условие для перехода в м_у_ж_е_с_т_в_е_н_н_ую и с_о_з_н_а_т_е_л_ь_н_ую гармонию..." "Что возвратило ему гармонию духа? - пишет далее Белинский и отвечает: - очень простое убеждение, что "быть всегда готову - вот все". Вследствие этого убеждения он нашел в себе и силу и решимость..." <В. Г. Белинский, Собр. соч., т. I, стр. 339.>. О новом душевном состоянии Гамлета Белинский говорит: "Заметьте из этого, что Гамлет уже не слаб, что борьба его оканчивается: он уже не силится решиться, но решается в самом деле, и от этого у него нет уже бешенства, нет внутреннего раздора с самим собою, осталась одна грусть, но в этой грусти видно спокойствие, как предвестник нового и лучшего спокойствия" <Там же, стр. 332.>. Во время поединка Гамлет обнаруживает коварный замысел, направленный против него. Зная, что он смертельно ранен, он бросается на короля и в последний миг своей жизни осуществляет наконец задачу мести. Это происходит почти случайно. Но предьявлять это в качестве упрека Гамлету было бы несправедливо. Реализм трагедии, ее отличие от несколько искусственного действия обычных трагедий мести проявляется, в частности; в том, что герой не выбирает условий, в которых он будет осуществлять свою месть, а, как это бывает и в реальной жизни, цепью случайных и непредвиденных обстоятельств подводится к такой ситуации, когда совсем неожиданно для него возникают и возможность и необходимость выполнить свое намерение. Воспитание духа, через которое прошел Гамлет, дает свои плоды в смертный час принца. Он мужественно встречает смерть. Он знает: лично для него все кончено. В этом смысл его последних слов - "Дальше - тишина" (V, 2). На этих словах стоит остановиться, ибо они многозначительны. Трагедия началась с того, что Гамлет столкнулся со смертью своего отца. Она возбудила перед ним вопрос: что такое смерть. Мы слышали сомнения, выраженные им в монологе "Быть или не быть". Тогда Гамлет допускал, что смертный сон может быть и новой формой существования души человека. Теперь у Гамлета новый взгляд на смерть. Он знает, что его ждет сон без пробуждения, растворение в ничто. Слова Гамлета выражают отрицание религиозных представлений о загробной жизни. Для Гамлета с концом земного существования жизнь человека прекращается. Принципиальная важность последних слов Гамлета обнажается перед нами благодаря следующему обстоятельству. В первом издании трагедии (кварто 1603 г.), которое содержало искаженный, неаутентичный текст последние слова Гамлета были: "Господи, прими мою душу!" Кварто 1604 г. содержит, как известно, текст Шекспира. Едва ли есть необходимость разъяснять подробно различие между двумя вариантами последних слов Гамлета. В кварто 1603 г. Гамлет умирает верующим человеком, шекспировский Гамлет умирает как свободомыслящий философ. Но если Гамлет и знает, что его жизнь приходит к концу, то этим для него отнюдь не исчерпывается все. Жизнь будет продолжаться. Остаются другие люди, и Гамлет хочет, чтобы мир узнал правду о нем. Он завещает своему другу Горацио поведать о его судьбе тем, кто не понимает и не знает причин происшедшего. Гамлет не только хочет оправдать себя в глазах потомства, его желание - чтобы его жизнь и борьба послужили примером и уроком для остающихся в живых, примером борьбы честного человека против зла. Он умирает как воин, как борец за справедливое дело. Нашей целью было показать, что трагедия Шекспира изображает сложный характер в его развитии. Гамлет на протяжении действия обнаруживает то силу, то слабость. Мы видим его и колеблющимся и действующим решительно. С начала и до конца он является честным человеком, отдающим себе отчет в своем поведении и

ищущим правильного пути в жизненной борьбе. Как мы видели, путь этот был для него тяжелым, связанным с мучительными душевными переживаниями и потерями, ибо ему пришлось отказаться от любимой. Но перед нами не расслабленный человек, а герой, обладающий подлинным мужеством, которое и помогло ему пройти через все испытания с честью. Не является Гамлет и бездейственным человеком. Разве можно назвать бездействием духовные искания героя? Ведь мысль тоже есть форма человеческой активности, и этой способностью Гамлет, как мы знаем, наделен в особенно большой мере. Однако мы не хотим этим сказать, что активность Гамлета происходит только в интеллектуальной сфере. Он действует непрерывно. Каждое его столкновение с другими лицами, за исключением Горацио, представляет собой поединок взглядов и чувств. Наконец, Гамлет действует и в самом прямом смысле слова. Можно только удивляться тому, что он заслужил славу человека, неспособного к действиям. Ведь он на наших глазах убивает Полония, отправляет на верную смерть Розенкранца и Гильденстерна, побеждает в поединке Лаэрта и приканчивает Клавдия. Не говорим уже о том, что косвенно Гамлет является виновником безумия и смерти Офелии. Можно ли после всего этого считать, что Гамлет ничего не делает и на протяжении всей трагедии только предается размышлениям? Хотя мы видим, что Гамлет совершил больше убийств, чем его враг Клавдий, тем не менее, как правило, никто этого не замечает и не принимает в расчет. Нас самих больше интересует и волнует то, что думает Гамлет, чем то, что он делает, и поэтому мы не замечаем деятельного характера героя. Мастерство Шекспира в том и проявилось, что он направил наше внимание не столько на внешние события, сколько на душевные переживания героя, а они полны трагизма. Трагедия заключается для Гамлета не только в том, что мир ужасен, но и в том, что он должен ринуться в пучину зла, для того чтобы бороться с ним. Он сознает, что сам далек от совершенства, и, действительно, его поведение обнаруживает, что зло, царящее в жизни, в какой-то мере пятнает и его. Трагическая ирония жизненных обстоятельств приводит Гамлета к тому, что он, выступающий мстителем за убитого отца, сам тоже убивает отца Лаэрта и Офелии, и сын Полония мстит ему. Вообще обстоятельства складываются так, что Гамлет, осуществляя месть, оказывается вынужденным разить направо и налево. Ему для которого нет ничего дороже жизни приходится стать оруженосцем смерти. При всей сложности действия "Гамлет", однако, отличается от других трагедий, например от "Отелло" или "Короля Лира", тем, что здесь драматическое напряжение несколько ослабевает к концу. Это объясняется в первую очередь характером героя и особенностями его духовного развития. В "Отелло" и "Короле Лире" высшим моментом трагизма является финал - гибель Дездемоны и Корделии. В "Гамлете", как уже было сказано, наибольшую душевную трагедию герой переживает вначале, тогда как для Отелло и Лира самыми страшными трагическими моментами являются финальные события.

8

Нравственные и социальные основы трагедии Судьба героя и его духовная драма далеко не исчерпывают всего содержания трагедии. В ней ряд тем, мастерски вплетенных в основной сюжет, и на главных из них мы остановимся. Прежде всего мы обратимся к теме мести, что представляло собой большую моральную проблему для современников Шекспира. В эпоху Возрождения происходила переоценка всех нравственных принципов, господствовавших в середине века. Месть была нередким жизненным фактом. Средневековье выработало свой кодекс чести. Он заключался в том, что кровные родственные связи обязывали человека мстить тем, кто поднял руку на кого-либо из семьи. Но семейная честь приходила в столкновение с верноподданническим долгом, когда обидчиком оказывался носитель высшей власти. Особенно остро встало это противоречие с установлением абсолютизма. Гуманисты отвергли кровавую мораль средневековья. Однако, признавая право на жизнь самым священным нравом человека,

они тоже столкнулись с противоречием: как быть с теми людьми, которые причиняют зло другим? В шекспировской критике давно уже стало общим местом, что одним из достоинств композиции "Гамлета" является мастерское ведение трех параллельных линий сюжета, содержащих тему мести. Она воплощена в образах Гамлета, Лаэрта и Фортинбраса. Композиционно в центре стоит Гамлет, и не только по причине своей личной значительности. У Гамлета убит отец, но отец Гамлета убил отца Фортинбраса, а сам Гамлет убивает отца Лаэрта. Таким образом род Гамлетов является не только страдающей стороной в этих конфликтах, но и сам становится объектом мести. Решение персонажами трагедии задачи мести разрывает гуманистический подход Шекспира к этой нравственной проблеме. Очень просто решает задачу Лаэрт. Узнав, что его отец убит, он не интересуется обстоятельствами гибели Полония, поспешно возвращается в Данию, поднимает бунт, врывается во дворец и бросается на короля, которого считает виновником смерти старого царедворца. Лаэрт не любил отца, потешался над его недостатками, старался вырваться из-под его опеки. Но хотя его не связывало с Полонием ничто, кроме сыновнего долга, этот свой долг он выполняет с рвением. При этом долг родовой мести для него стоит выше долга подданного. Он готов нарушить клятву верности королю, чтобы сохранить верность семейному долгу (IV. 5). Лаэрт действует согласно законам феодальной морали - око за око, зуб за зуб, кровь за кровь. Все другие нравственные обязанности он отвергает. Поэтому он вступает в подлый сговор с королем, чтобы убить Гамлета. Ему нет дела до того, что Полоний сам подставил себя под удар принца. Но когда приходит смертный час Лаэрта, его охватывает раскаяние и он понимает, что, желая действовать во имя справедливости, нарушил ее своим бесчестным поведением по отношению к Гамлету. Если Лаэрт доходит до крайнего предела подлости в своем желании отомстить, то Фортинбрас обнаруживает полное пренебрежение к задаче мести. Мы не знаем причин этого, но обстоятельства, изложенные в сюжете, позволяют сказать, что у Фортинбраса нет действительных оснований для мести. Его отец сам вызвал отца Гамлета на поединок и был сражен в честном единоборстве. Третий вариант темы мести в образе героя трагедии. Гамлет принимает задачу мести. Его побуждают к этому любовь к отцу и в равной мере ненависть к Клавдию, который был не только убийцей, но еще и совратителем матери Гамлета. Клавдий, как мы знаем, воплощает для Гамлета худшее зло, какое только может отравить душу человека. Но задача мести для Гамлета не ограничивается личным возмездием убийце. Борясь против Клавдия, Гамлет борется против зла вообще. Его борьба оправдана, и месть его справедлива. Таким образом, гуманизм Шекспира проявляется не как сентиментальная филантропия, а как философия воинственного человеколюбия, признающего насилие одним из средств борьбы для уничтожения несправедливости. Однако борьба Гамлета против Клавдия выходит за рамки семейного конфликта. Клавдий - король, и в данном случае возмездие сталкивается с проблемой цареубийства. Мы зашли бы слишком далеко, решив, что борьба Гамлета против короля представляет собой проблему революции. Конечно, убить и свергнуть короля означает совершить государственный переворот. Но в данном случае мы не должны упускать из виду того обстоятельства, что Гамлет является законным наследником престола, а Клавдий - узурпатором, который, по словам Гамлета, стянул драгоценную корону и сунул ее в карман (III, 4). В этом смысле борьба между Гамлетом и Клавдием не выходит за рамки династических конфликтов, какие мы видели в хрониках Шекспира. И все же вся трагедия проникнута пафосом ненависти к несправедливой королевской власти. Как ни ортодоксальна политическая концепция трагедии с точки зрения официальной государственной морали того времени, в ней явственно выражена ненависть к деспотизму, к власти, основанной на крови и держащейся террором. Но дело не только в том, что герой столкнулся с узурпатором. Этот политический конфликт, завершающийся оправданием цареубийства, усугубляется бедственным состоянием государства в целом, разложением всего общества. Уже в начале трагедии Марцелл как бы мимоходом замечает: "Подгнило что-то в Датском государстве" (I, 4), и, по мере того

как развивается действие, мы все больше убеждаемся в том, что в Дании действительно завелась "гниль". Гамлет говорит о развращении нравов: "Тупой разгул на запад и восток Позорит нас среди других народов..." (I, 4). Он замечает неискренность людей, лесть и подхалимство, унижающее человеческое достоинство: "Вот мой дядя - король Датский, и те, кто строил ему рожи, пока жив был мой отец, платят по двадцать, сорок, пятьдесят и по сто дукатов за его портрет в миниатюре. Черт возьми, в этом есть нечто сверхъестественное, если бы только философия могла доискаться" (II, 2). Гамлет видит, что человечность попорана и повсюду торжествуют мерзавцы, растлевающие всех и все вокруг. "Да, сударь, - говорит Гамлет Полонию, - быть честным при том, этот мир, - это значит быть человеком, выуженным из десятка тысяч" (II, 2). Когда Розенкранц на вопрос Гамлета: "Какие новости?" - отвечает, что никаких новостей нет, "кроме разве того, что мир стал чесстен", принц замечает: "Так, значит, близок судный день, но только ваша новость неверна" (II, 2). Мысль о том, что зло проникло во все поры общества, не покидает Гамлета и тогда, когда он беседует с матерью о ее вине перед памятью покойного короля. Он говорит: "Ведь добродетель в этот жирный век Должна просить прощенья у порока, Молить согбенно, чтоб ему помочь" (III, 4). Все подобные речи расширяют рамки трагедии, придавая ей большой общественный смысл. Несчастье и зло, которое поразили семью Гамлета, - только единичный случай, характерный для общества в целом. Горе и страдание Гамлета сливается с невзгодами, которые делают жизнь тяжелой ношей для всех людей. Даже тогда, когда будто занят только вопросом, касающимся лично его, - "быть быть" - Гамлет видит перед собой картину всей жизни. Он вспоминает "плети и глумление века, Гнет сильного, насмешку гордеца, Боль презренной любви, судей медливость, Заносчивость властей и оскорбленья, Чинимые безропотной заслуге..." (III, 1). В этом перечислении жизненных бедствий только одно относится к области интимной - "боль презренной любви", все остальные представляют собой ту или иную форму общественной несправедливости. Если мы вспомним теперь, что в монологе "Быть или не быть" Гамлет решает вопрос - "покоряться" или "восстать", то для нас станет ясно, что он решает не только личную проблему и речь идет об отношении ко всему существующему миропорядку. Трагедия Гамлета сливается с трагической судьбой всех страдающих от общественной несправедливости. То, что Пушкин считал основой трагедии, - "судьба человеческая" и "судьба народная", - получает у Шекспира воплощение через характер героя, сознающего неразрывную связь между собой и остальным человечеством. Вот почему для Гамлет "Дания - тюрьма" и весь мир - тюрьма, "и превосходная: со множеством затворов, темниц и подземелий..." (II, 2). Мироощущение Гамлета близко к взглядам самого Шекспира на современную ему действительность. В одном из самых своих самых субъективно лирических произведений, в 66-м сонете, Шекспир выразил мысль, непосредственно перекликающуюся с мотивами трагедии и монологом "Быть или не быть". Мы слышим здесь о той же усталости от жизни и о тех же бедах, которые превращают ее в мучение для человека: Я смерть зову, глядеть не в силах боле, Как гибнет в нищете достойный муж, А негодяй живет в красе и холе; Как топчется доверье чистых душ; Как целомудрию грозят позором, Как почести мерзавцам воздают, Как сила никнет перед наглым взором, Как всюду в жизни торжествует плут; Как над искусством произвол глумится, Как правит недомыслие умом, Как в лапах зла мучительно томится Все то, что называем мы Добром..." <Перевод О. Румера> Шекспир не смотрит на трагедию Гамлета со стороны. Это и его трагедия, трагедия всего европейского гуманизма, убедившегося в несоответствии между своими идеалами и возможностью их осуществления в действительности. Подойдя к вопросу с этой стороны, мы поймем также тот особый угол зрения, в пределах которого рассматривается Шекспиром и его героем весь клубок общественных противоречий. В борьбе против феодализма, против всех его порождений в общественной жизни и идеологии гуманисты опирались на свои понятия о человеке. Ярче всего выразил их точку зрения итальянский гуманист Пико делла Мирандола в своей знаменитой речи "О достоинстве человека" (1489). Человек был для

них венцом творения, самым прекрасным из всего существующего на земле. Гуманисты отвергали феодальные оковы, ибо они не соответствовали достоинству человека. Между Пико делла Мирандола и Шекспиром проходит целая полоса исторического развития. Первый из них выразил оптимистические предчувствия гуманистов, веривших в то, что если расковать человека, то это принесет расцвет всей жизни. Шекспир стоит у конца этого периода. Перед ним возникает не иллюзорная, а реальная картина общества, которое достигло значительной степени индивидуальной свободы. Шекспир уже имел возможность увидеть индивидуализм в действии. Оказалось, что освобождение от старых оков открыло путь не только для свободного развития таких прекрасных индивидуальностей, как Гамлет. На деле Гамлеты оказались одиночками, а общество полно таких людей, как Клавдий, Полоний, Розенкранц и Гильденстерн. В наиболее хищнической форме проявился индивидуализм у Клавдия. Но и другие люди, которых видит Гамлет, не лучше. Это поставило перед героем шекспировской трагедии роковой для всего гуманизма вопрос о природе человека. Они думали, что человек по природе хорош и надо только перестроить для него мир, а шекспировский герой получает все основания для того, чтобы усомниться в том, действительно ли так хорош человек, как он раньше предполагал вместе с гуманистами. Эти сомнения получают выражение в следующих словах Гамлета: "Что за мастерское создание-человек! Как благороден разумом! Как беспределен в своих способностях, обличьях и движениях! Как точен и чудесен в действии! Как он похож на ангела глубоким постижением! Как он похож на некоего бога! Краса вселенной! Венец всего живущего! А что для меня эта квинтэссенция праха? Из людей меня не радует ни один; нет, также и ни одна..." (II, 2). Первая часть этой знаменитой речи дословно повторяет положения, ставшие ко времени Шекспира общим местом в гуманистических трактатах. Это кредо европейского гуманизма. Слова Гамлета часто цитируются, чтобы показать приверженность Шекспира гуманистической философии. Однако мы упустим самое главное, если не обратим внимания на меланхолический конец тирады. Гамлет искренне верил в величие и достоинство человека, но жизнь заставила его увидеть и ничтожество человека. Мы знаем, какие у него основания говорить, что из людей его не радует ни один и ни одна. Ведь у ближайших к нему людей он увидел проявления такой порочности и низменности, что это заставило его содрогнуться. Едва ли кто-нибудь с высоты вашего знания законов исторического развития станет теперь упрекать Шекспира за то, что он в своей трагедии вместо анализа социальных корней зла углубился в анализ природы человека. А именно это и занимает мысли Гамлета. Будучи честным до конца, он видит не только пороки других, но и свои. "Сам я скорее честен, - говорит он Офелии, - и все же я мог бы обвинить себя в таких вещах, что лучше бы моя мать не родила меня на свет; я очень горд, мстителен, честолюбив; к моим услугам столько прегрешений, что мне не хватает мыслей, чтобы о них подумать, воображения, чтобы придать им облик, и времени, чтобы их совершить" (III, 1). Гамлет не рисует и не клеветает на себя. Он говорит здесь о тех потенциях зла, которые таятся в каждом человеке, и в том числе в нем самом. Меланхолия Гамлета сочетается, таким образом, с определенным мировоззрением. Спросим себя: меланхолия ли привела датского принца к столь печальным выводам о природе человека, или ясное сознание зла повергло его в глубокую скорбь? Скорее последнее. Означает ли все это, что Гамлет совершенно утратил веру в человека? Нет, он неточен, когда говорит, что из людей его не радует ни один. Б_ы_л человек, который его радовал, - его отец: "Он человек был человек во всем..." (I, 2). В беседе с матерью, вспоминая покойного отца и воссоздавая его облик, Гамлет рисует свой идеал человека: "Чело Зевеса; кудри Аполлона; Взор, как у Марса, - властная гроза; Осанкою - то сам гонец Меркурий На небом лобызаемой скале; Поистине такое сочетанье, Где каждый бог вдавил свою печать, Чтоб дать вселенной образ человека. То был ваш муж" (III, 3). Но не только был, - есть рядом с Гамлетом человек, в которой видит воплощение лучших достоинств. Это Горацио. Гамлет говорит ему: "Едва мой дух стал выбирать свободно И различать людей, его избравше

Отметило тебя; ты человек, Который и в страданиях не страждет И с равной благодарностью приемлет Гнев и дары судьбы; благословен, Чьи кровь и разум так отраднo слиты, Что он не дудка в пальцах у Фортуны, На нем играющей. Будь человек Не раб страстей, то я его замкну В середине сердца, в самом сердце сердца, Как и тебя" (III, 2). В этой речи Гамлет сравнивает Горацио с другими и с собой. Он не раб страстей, как Клавдий или Гертруда, которых темные страсти заставили преступить первейшие законы человеческой нравственности. Нет в нем и того разлада, который терзает душу Гамлета. Правда, Горацио не подвергся таким испытаниям, какие выпали на долю его царственного друга. Но в данном случае даже не важно в какой мере верна та характеристика, которую Гамлет дает Горацио. Важно то, что Гамлет не утратил веры в человека, в достижимость им душевной гармонии. Гамлета все время мучает то, что сам он далек от этого своего идеала. Когда он осыпает себя упреками, смысл их не ограничивается обвинениями в медлительности, хотя говорит он, видимо, только об этом. Гамлет винит себя за то, что не может совладать со своими страданиями, примирить разум и чувство, мысль и действие. Как и все другие проблемы, проблема Человека является для Гамлета конкретной, и ее решение связано для него прежде всего с самим собой, с его способностью самому стать достойным своего идеала. Мы не будем повторять сказанного в предыдущей главе об эволюции характера Гамлета. Нам представляется, что есть основания видеть в Гамлете образ человека, который, проходя через невероятные страдания, обретает ту степень мужества, какая соответствует гуманистическому идеалу личности. Из всех вопросов, поставленных в трагедии, вопрос о человеке - самый главный. Словесного воплощения ответ на этот вопрос не получил. Но он воплощен во всей фигуре Гамлета, в образе этого благородного страдальца, который всегда хочет быть лучше, чем он есть. И если мы спросим себя, утратил ли Шекспир вместе со своим героем веру в человека, - то ответ может быть только один: нет! Пока существуют такие люди, как Гамлет, вера в человека не будет утрачена. Но такова только одна сторона проблемы - ее нравственный аспект, ее моральный смысл. Она далеко еще не решает всего, ибо перед нами - не будем этого забывать - трагедия. Как мы видели, внутренняя трагедия Гамлета завершилась тем, что герой снова обрел душевную гармонию. Морального краха он не терпит. Наоборот, морально им одержана победа. Но он погибает, и его смерть имеет значение не только как физический факт. Гибель Гамлета является трагической. Конец героя трагичен уже потому, что если Гамлету и удалась частная задача - возмездие Клавдию, то едва ли можно признать, что свою главную задачу - уничтожение зла в мире - он полностью осуществил, более того, даже свою частную задачу он осуществил случайно. Путей и средств борьбы против зла Гамлет не нашел. Его пример показывает только одно - непримиримость по отношению к злу. Дальше этого Гамлет не мог пойти отнюдь не по одним только субъективным причинам. Гамлет все время ведет борьбу в одиночку. Даже Горацио он делает только поверенным своих планов, не возлагая на него ни одной действенной задачи. Могут спросить: а разве у Гамлета была иная возможность? Да, была. Он мог поступить, как Лаэрт, - поднять восстание. Ему это было бы легко не только потому, что негодование народа накопилось и достаточно малейшей искры, чтобы оно вспыхнуло мятежом. Народ любит Гамлета, и об этом напоминает не кто иной, как Клавдий, чувствующий, что незримая масса за стенами королевского замка следит за судьбой принца. Шекспир изображает в трагедии парадоксальную ситуацию. Лаэрт для достижения личной мести прибегает к методам политической борьбы и поднимает народ на восстание, тогда как Гамлет, который считает своей задачей не только яичную месть, но и восстановление справедливости вообще, действует как одинокий боец, как частное лицо. Мы не погрешим против истины, сказав, что Гамлет борется против всей системы социального зла как рыцарь-одиночка. Путь борьбы, избранный им, является именно рыцарски героическим. Но век рыцарских подвигов кончился. Это то, чего Гамлет не мог понять в своем времени. Между тем именно в этом была вся суть, и это обусловило трагизм его судьбы. Может показаться, что мы вступаем здесь в противоречие с

исторической истиной. Ведь до сих пор нами все время подчеркивалось, что Гамлет - гуманист. Как же согласуется его гуманизм с рыцарственностью? Исторически именно так и было. Формулируя свой идеал века, гуманисты трансформировали тот идеал рыцаря-героя, который создало народное сознание эпохи средних веков. Не только у Шекспира, но и у других поэтов эпохи Возрождения - у итальянцев Ариосто и Тассо, у англичанина Спенсера - носителями гуманистического идеала личности выступают герои-рыцари. Мы будем несправедливы к Шекспиру, если, отметив это, скажем только об исторической ограниченности великого художника. Он в самом деле был велик, ибо показал, что трагический конец неизбежен для Гамлета. Чутье реалиста помогло Шекспиру постичь великую историческую истину, тогда еще скрытую от многих. Он понял, что век рыцарских подвигов кончился. Это понял и другой замечательный художник эпохи Возрождения - Сервантес, по-своему отразивший гибель рыцарства в трагикомедии Дон-Кихота. Однако меньше всего мы хотели бы быть понятыми в том смысле, что трагедия Гамлета отражает трагедию гибнущего класса. Герой Шекспира, принадлежа к самой верхушке феодального общества, отнюдь не является фигурой, воплощающей феодальные идеалы. Мы уже говорили о том, что сам Гамлет связывает свою судьбу и свои страдания с бедствиями всех людей. Своеобразие идеологии и искусства эпохи Возрождения заключалось в том, что современные проблемы выдвинутые буржуазным развитием, решались теоретически в формулах и понятиях, завещанных подчас схоластикой, а в художественной форме на сюжетах, доставшихся в наследство от средневековья и даже от античности. Мы указывали в самом начале, что именно такое противоречивое сочетание составляет особенность художественной "Гамлета". Подняв историю датского принца до высоты художественно-философского обобщения, когда трагедия героя стала трагедией всего человечества, Шекспир придал своему произведению глубочайший общенародный характер. Ведь не только Гамлет "феодал", Клавдий - тоже "феодал". Но мы ничего не поймем в трагедии, и ее социальный смысл останется для нас за семью печатями, если не выйдем за рамки примитивного социологизма. В трагедии Шекспира столкнулись два принципа, две системы общественной нравственности: гуманизм, утверждающий право каждого человека на его долю земных благ, и хищнический индивидуализм, разрешающий одному попирает других и даже всех. Гуманистический идеал отвечал интересам народа и всего человечества. Хищнический эгоизм Клавдиев соответствовал худшим сторонам жизненной практики как старого господствующего класса феодалов, так и поднимающейся буржуазии. Великая трагедия Шекспира проникнута пафосом защиты человечности и в этом смысле народна в самой своей основе. Она, однако, отражает тот трагический период в истории человечества, когда уже была осознана несовместимость гнета и насилия с достоинством человека, но еще даже смутно не были определены пути для утверждения справедливого общественного порядка. В этом была и трагедия народных масс и трагедия гуманистов, являвшихся выразителями народного сознания. Конкретным проявлением этой трагической ситуации было, в частности, то, что, отдавая все силы борьбе за лучшую долю всего человечества, гуманисты побаивались народа как активной политической силы, рассчитывая устроить все без его участия. Поведение Гамлета в этом отношении типично. Человечеству еще предстоял долгий путь развития, прежде чем его лучшие умы пришли к действительному решению всех вопросов, возникших в эпоху Шекспира. На этом пути гениальное творение драматурга сыграло роль спутника духовной жизни передовых общественных слоев. Всегда, когда с особенно большой напряженностью вставали противоречия общественной жизни, "Гамлет" находил отклик в сердцах и умах многих поколений. Трагедия Шекспира не решала всех наболевших вопросов, но всегда возбуждала внимание к ним, и ее непреходящее значение состояло отнюдь не в том, что она давала ясные, всех удовлетворяющие и успокаивающие ответы. Если она чему-нибудь учила, то только одному: нужно быть Человеком, всегда и во всем Человеком.