Т. ЭЛИОТ. ГАМЛЕТ И ЕГО ПРОБЛЕМЫ

Источник:

Элиот Томас Стернз. Назначение поэзии. Статьи о литературе. – Киев: AirLand, 1996. – (Citadelle) ISBN 5-7707-9403-8

Мало кто из критиков признавал, что главный вопрос в «Гамлете» — сама пьеса, а личность Гамлета — вопрос второстепенный. Образ Гамлета всегда таил в себе особую притягательность для опаснейшего типа критика: я говорю о критике, который по природе обладает творческим складом ума, но из-за недостатка творческой силы проявляет себя не в творчестве, а в критике. Часто критики подобного склада находят в Гамлете косвенное выражение своего собственного бытия художника. Таким по сознанию был Гете, сделавший из Гамлета Вертера, и такого же склада был Кольридж, представивший Гамлета Кольриджем. И ни один из этих авторов, писавших о Гамлете, похоже, не вспомнил, что первая их обязанность — разобраться в произведении искусства. Критика, подобная сочинениям Гете и Кольриджа о Гамлете, — превратнейшего свойства. Ибо благодаря бесспорной проницательности обоих критиков и той подмене, которую совершает их творческий талант, — подмене шекспировского Гамлета своим, — они заставляют нас чуть ли не поверить в их заблуждения. Нам остается радоваться, что эту пьесу не удостоил своим вниманием Уолтер Пейтер.

Недавно два исследователя — м-р Дж. М. Робертсон и профессор Штолль из Миннесотского университета — выпустили небольшие книжки, которые хороши тем, что переводят разговор в другое русло. М-р Штолль делает полезное дело, напоминая нам о трудах критиков XVII–XVIII веков и отмечая, что «они меньше знали о психологии, чем позднейшие исследователи, зато по духу они были ближе к искусству Шекспира; и поскольку они настаивали скорее на значимости целого, нежели личности главного героя, то они, на свой старинный лад, оказывались ближе и к тайне драматического искусства».

Произведение искусства нельзя истолковать как таковое, — в этом смысле в нем нечего пояснять; его можно лишь подвергнуть критической оценке в соответствии с определенными критериями, в сравнении с другими произведениями искусства. Что же касается «истолкования», то здесь главная задача — представить нужные исторические сведения, которые скорее всего неизвестны читателю. М-р Робертсон указывает, очень кстати, что неудача критиков с интерпретацией «Гамлета» объяснялась тем, что они игнорировали очевидное: «Гамлет» — это напластование, он представляет собой усилия нескольких драматургов, каждый из которых перерабатывал по-своему созданное предшественниками. Шекспировский «Гамлет» предстал бы перед нами совсем в другом свете, если бы мы перестали рассматривать его сюжет как замысел одного Шекспира и воспринимали как позднее наложение на гораздо более грубую основу, которая чувствуется даже в окончательном варианте. Нам известно о существовании более ранней пьесы Томаса Кида, этого необыкновенно одаренного драматурга и, может быть, поэта, который, по всей вероятности, был автором двух таких несхожих пьес, как «Испанская трагедия» и «Арден из Февершема». О том, что это была за пьеса, мы можем догадаться по трем источникам: по самой «Испанской трагедии», по рассказу Бельфоре, очевидно, послужившему основой для «Гамлета» Кида, а также по той версии, что исполнялась в Германии во времени Шекспира и которая носит явный отпечаток того, что она была переделана из более ранней, но никак не поздней пьесы. Из этих трех источников ясно, что мотивом ранней пьесы была просто месть; то, что Гамлет медлит с отмщением объяснялось, как и в «Испанской трагедии», единственно трудностью убить монарха, окруженного стражей; и «сумасшествие» Гамлета было инсценировано с целью избегнуть подозрений, и, надо сказать, инсценировано успешно. В окончательной же, шекспировской, версии дает о себе знать другой мотив, более важный, чем месть, и он явно «приглушает» последний. Гамлет медлит с отмщением, и это не объясняется необходимостью или расчетом, «сумасшествие» его производит обратный эффект: оно не убаюкивает, а, наоборот, возбуждает подозрение короля. Изменение, однако, произведено недостаточно полно, чтобы выглядеть убедительным. Кроме того, в пьесе встречаются словесные параллели, столь близкие к «Испанской трагедии», что сомнений не остается — местами Шекспир просто-напросто правил текст Кида. И наконец, есть сцены непонятные, ничем не обоснованные — с Полонием и Лаэртом, Полонием и Рейнальдо, — эти сцены написаны не в стихотворной манере Кида и, уж конечно, не в стиле Шекспира. М-р Робертсон полагает, что в ранней пьесе Кида эти эпизоды были проработаны рукой кого-то другого, возможно Чэпмена, еще прежде, чем пьесы коснулся Шекспир. И он заключает весьма резонно, что ранняя пьеса Кида, подобно другим «трагедия мщения», делилась на две пятиактные части. Общий вывод исследования м-ра Робертсона, полагаем мы, бесспорен: шекспировский «Гамлет» в тех пределах, в каких он действительно принадлежит Шекспиру, — эта пьеса о воздействии вины матери на сына, и этот мотив Шекспиру не удалось органично наложить на «неподдающийся» материал ранней пьесы.

В том, что материал не поддался Шекспиру, не может быть никаких сомнений. Пьеса не только не шедевр — это безусловно художественная неудача драматурга. Ни одно его произведение так не озадачивает и не тревожит, как «Гамлет». Это самая длинная из его пьес и, возможно, стоившая ему самых тяжких творческих мук, — и все же он оставил в ней лишние и неувязанные сцены, которые можно было бы заметить и при самой поспешной правке. Налицо версификационная небрежность. Строки вроде этих:

Look, the morn, in russet mantle clad,

Walks o’er the dew of yon high eastern hill,

Но вот и утро, рыжий плащ накинув

Ступает по росе восточных гор.

(Перевод М. Лозинского)

принадлежат Шекспиру поры «Ромео и Джульетты». Строки же из V акта, 2-й сцены:

Sir, in my heart there was a kind of fighting

That would not let me sleep...

Up from my cabin,

My sea-gown scarfd about me, in the dark

Grop’d I to find out them; had my desire;

Finger’d their packet;

В моей душе как будто шла борьба,

Мешавшая мне спать...

Накинув мой бушлат,

Я вышел из каюты и в потемках

Стал пробираться к ним; я разыскал их,

Стащил у них письмо и воротился

К себе опять...

(Перевод М. Лозинского)

принадлежат зрелому Шекспиру. Нет чистоты художественной отделки, мысль автора местами не прояснена. Разумеется, мы правы, относя эту пьесу (наряду с другой, очень интересной пьесой, «неподатливой» по материалу и поразительной по версификации, — я имею в виду «Меру за меру») к периоду кризиса, за которым следуют первоклассные трагедии, достигая вершины в «Кориолане». Возможно, «Кориолан» не столь интересен, как «Гамлет», зато это бесспорно художественная удача Шекспира, равно как «Антоний и Клеопатра». И может быть, именно из-за того, что «Гамлет» казался загадочным, его считали произведением искусства, а не наоборот — испытывали к нему интерес, поскольку это настоящее произведение искусства. «Гамлет» — это Мона Лиза в литературе.

Причины неудачи с «Гамлетом» видны не сразу. М-р Робертсон, конечно, прав, считая, что главное настроение пьесы — чувство сына к виновной матери. Гамлет говорит, как человек, глубоко переживающий падение матери. ...Материнская вина — мало подходящая для трагедии тема, и все же этот мотив требовалось развить и усилить для того, чтобы дать ему психологическое обоснование, точнее, намек на таковое. Но это еще далеко не вся история. Дело не только в том, что Шекспир не может обыграть вину матери столь же убедительно, как обыгрывает он подозрительность Отелло, страсть влюбленного Антония или гордость Кориолана. Под его пером тема вполне могла разрастись в трагедию, подобную названным, — продуманную, цельную, как бы высвеченную солнцем. Но «Гамлет», как и сонеты, полон чего-то такого, что драматург не мог вынести на свет, не мог продумать или обратить в искусство. И когда мы пытаемся назвать это чувство, то обнаруживаем, что, как и в сонетах, оно не поддается определению. Его не вычленишь в репликах персонажей; в самом деле, вчитавшись в два знаменитых монолога, мы видим, что по стиху это Шекспир, но по содержанию они вполне могли принадлежать кому-то другому, скажем, автору «Мести Бюсси д’Амбуаза» (судя по действию V, сцене 1). Мы обнаруживаем шекспировского «Гамлета» не столько в действии или в цитатах, которые можно подобрать, сколько в неповторимой интонации, которой, безусловно, нет в ранней пьесе.

Единственный способ выражения эмоции в художественной форме состоит в том, чтобы найти для нее «объективный коррелят», — другими словами, ряд предметов, ситуацию или цепь событий, которые станут формулой данного конкретного чувства. Формулой настолько точной, что стоит лишь дать внешние факты, должные вызвать переживание, как оно моментально возникает. Вчитайтесь в любую из удавшихся трагедий Шекспира — и вы найдете это точное соответствие. Вы увидите, что душевное состояние леди Макбет, бредущей во сне со свечой, мастерски передано через постепенное накапливание воображаемых эмоциональных впечатлений; слова Макбета в ответ на известие о смерти жены поражают нас: словно подготовленные всем ходом действия, они вырвались автоматически, замыкая собою цепь случившегося. Художественная «неизбежность» состоит в полном соответствии внешнего эмоциональному, — как раз то, чего нет в «Гамлете». Гамлетом владеет чувство, которое выразить невозможно, поскольку оно перекрывает факты в том виде, в каком они представлены. И отождествлять Гамлета с его создателем допустимо в том смысле, что тупик, в котором оказывается Гамлет из-за того, что не находит объективного подтверждения своим чувствам, является продолжением тупика, в который зашел его создатель, решая творческую проблему. Гамлет столкнулся с тем, что испытываемое им чувство отвращения связано с матерью, но целиком это чувство мать не воплощает — оно и сильнее, и больше ее. Таким образом, он во власти чувства, которого не может понять, не может представить в земной оболочке, и поэтому оно продолжает отравлять жизнь и заставляет его медлить с отмщением. От этого чувства не избавиться никаким действием; и как бы Шекспир ни менял сюжет, Гамлет не проясняет для него сути дела. И надо заметить, что сама природа исходных данных этой проблемы исключает возможность найти объективное воплощение. Заострить преступность Гертруды значило бы дать основание для совершенно другого чувства Гамлета; именно от того, что ее характер столь нейтрален и незначителен, она и вызывает в нем чувство, которое воплотить не способна.

Мотив «безумия» Гамлета Шекспир взял готовым; в ранней трагедии то была лишь уловка, и, видимо, так она и воспринималась публикой до самого конца пьесы. Но у Шекспира это не сумасшествие и не притворство. Здесь легкомыслие Гамлета, его игра словами, повторение одной и той же фразы — не детали продуманного плана симуляции, а средство эмоциональной разрядки героя. В нем это буффонада чувства, которое не может найти выход в действии; в драматурге же это буффонада эмоции, которую он не может выразить средствами искусства. Неодолимое чувство беспричинного, чрезмерного восторга или ужаса знакомо каждому, кто обладает повышенной чувствительностью; без сомнения, это интересный случай для патологов. Такое часто случается в отрочестве; обыкновенный человек подавит в себе эти чувства или введет их в рамки приличий, стремясь приспособиться к деловому миру; художник же сохранит их благодаря своей способности заселять мир в соответствии со своими эмоциями. Гамлет Лафорга — такой подросток, а шекспировский Гамлет — нет, его этим не объяснишь и не оправдаешь. Нам остается признать, что Шекспир здесь попытался взяться за проблему, которая оказалась ему не по силам. Почему он вообще ею занялся — неразрешимая загадка; какой жизненный опыт заставил его попытаться выразить невыразимо ужасное, — этого мы никогда не узнаем. Нам не хватает множества фактов в его биографии, и, конечно, нам хотелось бы знать, читал ли он — и если читал, то когда: после или одновременно и в связи с какими личными переживаниями — «Апологию Раймунда Сабундского» Монтеня. Нам хотелось бы знать, в конце концов, то непознаваемое, по нашей гипотезе, в жизни Шекспира, что указанным образом превосходило факты. Нам хотелось бы понять то, чего не понимал сам Шекспир.

Статья 1919 г. задумана как рецензия на книгу Дж. М. Робертсона «Проблема Гамлета», затем вошла в сборник теоретических работ «Священный лес» (1920). На русском языке впервые была опубликована в «Диапазоне» (№ 3, 1991) в переводе В. Дорошевича.

С. 151. Гете, сделавший из Гамлета Вертера... И.-В. Гете в «Годах учения Вильгельма Мейстера» (1795-1796) дал трактовку Гамлета как героя, в котором разум преобладает над волей, что делает его неспособным к действию, — на языке Элиота, «делает его Вертером». Что же касается Кольриджа, здесь Элиот имеет в виду его лекции о Шекспире, изданные в 1849 году.

С. 112. Уолтер Пейтер — см. комментарий к С. 122.

Недавно два исследователя... Речь о книге английского критика и философа Джона М. Робертсона (1856-1933) «Проблема Гамлета» (1919) и работе американского исследователя Эмлера Э. Штолля (1874-1959) «Гамлет: исторический и сравнительный анализ» (1919).

С. 152. Нам известно о существовании более ранней пьесы... — «Испанской трагедии» (ок. 1597) Томаса Кида (1558-1594); «Трагедия м-ра Ардена из Февершема» (1592) — пьеса неизвестного автора, приписываемая Шекспиру, источником сюжета которой послужила реальная история убийства, совершенного в феврале 1552 г., согласно хронике Холиншеда.

по рассказу Бельфоре — Бельфоре Франсуа де (1530-1583), французский писатель и историк, автор «Необычайных историй, извлеченных из многих знаменитых авторов» (Т.1-3, 1580). Сюжет одной из них заимствован из «Истории Дании» Самсона Грамматика (нач. XIII в.) — собственно, сюжет о Гамлете.

С. 154. автору «Мести Бюсси д’Амбуаза — Джорджу Чепмэну (см. комментарий к С. 141).

С. 156. Гамлет Лафорга — «Гамлет, или Последствия сыновней любви» (1902) французского поэта-символиста Жюля Лафорга (1860-1887).

... читал ли он... «Апологию Раймунда Сабундского»... Возможно, эту параллель Элиоту подсказала книга Дж. М. Робертсона «Монтень и Шекспир» (1897).