

## **II. Свіжий погляд на давні тексти**

УДК: 82.091+821.111.0\*Шек

**Кейс Віталій**  
(Нью Йорк, США)

### **Гамлет і Фауст: параболи модерної людини**

*У статті здійснено порівняльний аналіз образів шекспірівського Гамлета і марловського Фауста, в ході якого виявляються парадокси критичного сприйняття цих образів. Відчужене буття Гамлета, його надлюдські зусилля знайти незмінні абсолютні цінності в хаотичному всесвіті призводять до кризи ідентичності, коли навіть саме існування видається людині абсурдним. Він не діє, оскільки відчужені люди не діють. Фауст також відчуває себе відчуженим у «часі, вивихненому із суглоба». Проте він не може втамувати свою вітальність: чим більше він відчувається відчуженим, самотнім і безпритульним в байдужому всесвіті, тим більше усвідомлює потребу протидіяти цьому. Гамлет бачить людину крізь призму відчуження, а Фауст дивиться на неї з точки зору її неосягнутих можливостей. Обидва герої втілюють гебрейсько-грецьку традицію, що лежить у витоків західної цивілізації, їхній дух закладає підвалини інтелектуально-духовних пошуків сучасності.*

**Ключові слова:** Гамлет, Фауст, відчуження, «Гамлетова проблема», самотність у свободі, криза ідентичності, абсурд, відчужена людина.

Аристотель свого часу зазначав, що мистецтво наслідує життя. І Марловська трагедія «Доктор Фауст», і Шекспірів «Гамлет» – це давні твори, які досить чітко віддзеркалюють психіку модерної людини. Здається, філософ Шпенглер<sup>1</sup> був першим, хто відчув у німецькому магові дух сучасної

---

<sup>1</sup> ШПЕНГЛЕР Освальд (1880-1936) – німецький філософ. У своїй фундаментальній праці «Сутінки Європи» (1918) він неодноразово наголошує, що сучасна йому західна культура є фаустівською.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

людини. Так само й Чарльз Лемб<sup>2</sup>, один із найвизначніших критиків доби англійського романтизму, безперечно, вбачав у Принці Датському прототип модерної людини, коли зазначав, що “ми всі маємо в собі Гамлета”. Тож Фауст і Гамлет, як думається, є різними виявами одного й того ж явища. Їхній неспокій та метафізичний бунт лежать в основі тих нуртувань, які притаманні й сучасній людині. Ці герої є, так би мовити, символічним втіленням того роду мислення, що продовжує свій розвиток і в наші дні.

Дух Фауста втілював оптимізм, з яким пост-середньовічне людство зустріло епоху точних наук. Він був викликаний, насамперед, занепадом догм і канонів, які в попередні часи тримали в полоні людську уяву, а також поступовим послабленням, принаймні у найбільш освічених верств населення, тих страхів, що були породжені різноманітними легендами і забобонами. І хоча усі ці страхи й духовні пута остаточно не зникали, зберігаючись аж до наших часів, такий оптимізм поступово заповнював західну культуру в міру розгортання наукової революції. «Життя реальне, життя щире, і могила не є його ціллю»<sup>3</sup> – ці слова, сказані американським поетом Г. Лонгфелло у ХІХ столітті, цілком відбивають той ентузіазм, з яким марловський Фауст зустрів свою власну новознайдену свободу<sup>4</sup>.

Утім, така радість не могла тривати довго. Модерна людина, як і Фауст, мусила дорого заплатити за свої примхи. Ті самі сили, що знищили забобони, створили ще більше ярмо в історії людства – знелюднення людини. Методичні

---

<sup>2</sup> ЛЕМБ Чарльз (1775-1834) – англійський поет і критик доби романтизму, який у співавторстві зі своєю сестрою Мері написав широковідому книгу для дітей “Tales from Shakespeare” (1807).

<sup>3</sup> *Longfellow H.W. Psalm of Life // The Complete Poetical Works of Longfellow.* – Boston: Houghton Mifflin Company, 1902. – P. 18.

<sup>4</sup> Легенда про Фауста – це витвір мандрівного німецького лялькового театру, який гастролював по всій західній Європі за часів Ренесансу. Крістофер Марло (1564-1593) міг побачити цю виставу в Лондоні, хоча точних відомостей про це немає. На основі сюжету цієї лялькової вистави він написав свого знаменитого “Доктора Фауста” (1592-1593). Ця трагедія, до речі, справила пізніше велике враження на Гете та спонукала його написати свого “Фауста”.

світогляди – кожний із яких претендує на науковість – завершилися системами, які лише поглиблювали розрив між людським прагненням та дійсністю. З часом індустріалізація та урбанізація поступово перетворили людину в автомат.

Парадоксально, але світ Фауста залюднився незадоволеними Гамлетами. Час і справді «вийшов із суглоба». І навіть у межах самої «системи» визріло розуміння того, що «не все гаразд». Гегель, один із найбільших творців системи, розробив концепт «відчуження», пишучи про «війну Духа із самим собою». Інший творець системи Маркс зауважив, що в модерні часи «ремісник втратив творче ставлення до свого виробу». Подібне «відчуження» нуртувало і в свідомості Гамлета.

Модерна людина – це перевтілення Фауста в Гамлета. Боги померли, але земля не перетворилася на рай. Стара суспільна тканина розпалася, але людина не спромоглася сплести кращої. Наука, що звільнила розум людини від ярма пітьми, призвела до найкривавіших в історії людства війн. Фауст, який перевтілювався в Гамлета, вдивляючись у своє майбутнє, бачить лише «ніщо» у вигляді ядерної бомби.

Обидві трагедії, «Доктор Фауст» і «Гамлет», є проблемними і спричинили навколо себе критичну полеміку, що триває вже третє століття. У цій есе я спробую окреслити ці проблеми, показати деякі розв'язки їх у минулому та розглянути їхнє параболічне значення в психіці сучасної людини.

## **1. Парадоксальна критика трагедії «Доктор Фауст»**

Трагедія «Доктор Фауст», на думку більшості науковців, є монументальним мистецьким твором із монументальними естетичними недоліками. Тут у межах доволі невдалої драматичної структури дійові особи то з'являються, то зникають без очевидної мотивації, а шляхетні наміри закінчуються низьким блазнюванням. Водночас у п'єсі є ряд надзвичайно вдалих драматичних сцен, які можна порівняти лише з Шекспіровими. Окремі

## II. Свіжий погляд на давні тексти

шедеври англійської поезії сусідять тут з найвульгарнішими рядками, що коли-небудь були написані англійським поетом. Втім, саме з цих полярностей і виростає образ тієї майже надлюдини, що кинула виклик всесвітові в обороні людської гідності й людської незалежності<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Тема змагання людини з богами – тобто зі всесвітнім ладом – не нова. Вона давніша навіть за античну культуру класичної Греції. Ще до Гомера й авторів давньогрецьких трагедій у Месопотамії Гільгамеш виступив на захист людської гідності, а біблійний Йов, хоч і залишався покірним Ієгови – навіть після усіх безглузких пошестей, – все ж таки відважився заперечити божественну логіку. Отже, Марло мав попередників. Втім, пізніше ця тема почала набирати інших форм. Часто критики називають цю тему *байронівським невдоволенням*. Вона не зникла в літературі ще й до наших часів – і не зникне так довго, доки людина матиме свідомість і шукатиме сенс буття.

У 17-му столітті французький філософ і математик Блез Паскаль писав у “Листах”: *“Людина – це мислячий очерет, вона сильніша за бурю, що ламає її. Людина здатна осмислювати свій стан, а буря – ні”*. Подібне бачення відношення між людиною та космічним ладом має місце і в пізнішій літературі. Наприклад, наприкінці 19-го століття американський письменник Крейн у відомій новелі “Відкритий човен” писав: *“Ця вежа була велетнем, байдужим до бідкання комах. Вона уособлювала до певної міри – в уяві кореспондента – маєстат природи відносно людської боротьби: природа в бурі, природа у візії людській... Але все ж таки вона була байдужою”*. Проте якщо Паскаль вважав, що в цій протистоянні з природою людина знаходить свою гідність, то, на думку Крейна, вона знаходить у ньому людську солідарність: *“Увесь час було якесь усвідомлення присутності товаришів біля нього. Він відчував ніжне братерство, ніби в бою, сильніше навіть за ціль їхньої боротьби. Вони утворювали містерійне братство, яке зароджується через небезпеку смерті”*.

Усе це можна узгодити з оптимізмом Фауста, проте модерну добу більше характеризує Гамлет.

Уже в першій половині 20-го століття ця тема набула іншого забарвлення. Цілком незалежно від того, про що дискутували психологи, американський драматург Юджин О’Ніл торкнувся цієї теми в п’єсі “Довга подорож у ніч”. Його протагоніст Едмунд, зокрема, говорить: *“Я народився людиною через помилку. Я був би щасливіший рибою або чайкою. У такій ситуації, як склалося тепер, я завжди почуватимуся вигнанцем; ніколи не вважатиму цей світ батьківщиною. Я буду завжди чужинцем, який не хоче і якого не хочуть, який ніколи нікому не належатиме, який буде завжди трішки залюблений в смерть”*. Так само й Пруфрок – персонаж Т.С.Еліота – жалкує, що він не краб, який повзає по мовчазному дну моря.

Цієї теми торкалися різні західні письменники, однак найчастіше її розробляли екзистенціалісти. Наприклад, у романі “Нудота” Жан-Поль Сартр передає цю тему роздумуванням наратора: *“Я не міг збагнути існування на цих гілках, що звисало байдужою желятиною... Існування скрізь. Безмежне існування. Чи це сон – ця необмежена присутність?... І чи я в цьому сні – я і цілий*

Велич Фауста народилася в парадоксі, тож не дивно, що і його критика є парадоксальною. Ті, хто засуджує цю трагедію, роблять це здебільшого на моральних підставах. Так, приміром, Джеффри Френсіс, котрий не вбачає в трагедії Марло нічого доброго, пише: «Фауст це вульгарний чаклун, який спокусився продати чортові душу в обмін на чуттєві насолоди, славу та силу на цій землі і який трясеться й верещить в агонії, коли настав час розплати»<sup>6</sup>.

Водночас і ті критики, що оцінюють цю трагедію позитивно, також нерідко хвалять її саме на моральній основі. Зокрема, Джордж Сантіяна, чий погляд згодом цілком заперечували «нові критики»<sup>7</sup>, пише: «Читачі Марло вбачають у Фаусті таку людину і такого ж християнина, як і вони самі, який часом через амбіції та гонитву за задоволеннями виявляє певну надмірність... Фауст гарний протестант, що мужньо відстоює погляди свого віросповідання... Коли ж злий янгол перемагає доброго, то це відбувається всупереч постійному ваганню та каяттю самого Фауста. Падіння Фауста випадкове – через предестенацію»<sup>8</sup>.

Два вище зацитовані критичні погляди на твір Марло, як бачимо, є діаметрально протилежними. У більшості випадків критику «Доктора Фауста» можна поділити на дві категорії: з одного боку – так званий «диявольський погляд»,

---

*парк? Я тремтів зі страху, але ще більше я злостився... Це все видавалося мені таким абсурдом! І я ненавидів цю пігмейську желетину! Вона була скрізь! Скрізь! Я усвідомив що це голий світ постав раптом у своїй наготі.» Також прикладом може послужити Альбер Камю. В есеї «Логіка абсурду» в книжці «Міф про Сізіфа» (я читав її в англійському перекладі) Камю розмірковує над логікою в існуванні: «Якби я був деревом серед інших дерев, це життя мало б значення – або, радше, ця проблема не мала б значення, – бо я би був частиною цього світу. Я був би цим світом, проти якого я виступаю всім розумом». Ці слова міг би сказати і Гамлет.*

<sup>6</sup> Jeffrey F. "Manfred" // Edinburgh Review. XXVIII – August, 1817. – P. 430-431.

<sup>7</sup> Критичний рух в американській літературі в 40-их і 50-тих роках після публікації книги Джона Ренсома (*The New Criticism*, 1941). Принципи, на яких базувався цей рух, походять з раніших часів. Наприклад, один із ранніх пропонентів цих принципів був І.Ричардс (*Principles of Literary Criticism*, 1924). Членами цього руху або прихильниками були найкращі критики тієї доби: Т.С.Еліот, К.Брукс, Р.П.Варрен, А.Тейт, Р.П.Блекмур та В.К.Вімсат.

<sup>8</sup> Santayana G. *Three Philosophical Poets*. – New York, 1910. – P. 147-149.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

який походить від романтичних критиків, а з іншого – так званий “християнський погляд”, що походить від вікторіанських критиків і сьогодні є домінуючим в англійському марлознавстві. Тож їхній детальний розгляд почнемо саме з християнського погляду.

В есеї «Доктор Фауст» В.Грег, який реконструював спотворений текст трагедії, займає християнську позицію та інтерпретує п'єсу як змодернізовану версію середньовічної моральної драми. Науковець стверджує, що, хоча *mythos* сам по собі не є середньовічним, його алегорична форма і моральна дедуктивність вказують саме на його походження з середньовічної «драми страстей»<sup>9</sup>. Отже, Грег стоїть на позиції, що в пізнішій критиці стане відомою як «алегоричний підхід до Фауста»<sup>10</sup>. До речі, у своїх поглядах Грег близький до Дж.Сміта та інших коментаторів, які вбачають у Фаусті свого роду телепня, що неспроможний визначитися між добром і злом<sup>11</sup>.

В.Грег наводить приклад з п'єси, зокрема той момент, де Мефістофель злосливо хвалиться, як то він обдурих Фауста, керуючи його зором під час читання Біблії. Це, твердить Грег, пояснює ролі Вальдеста і Корнелія, які з'явилися тільки раз на початку трагедії: вони були лише посланцями Мефістофеля. Після того, як Фауст піддався спокусі, він уже не мав сили побачити дійсність на власні очі. У своїй сліпоті він не спромігся побачити Гелену в правдивім світлі, що вона також лише перевтілення сатани. Увесь аргумент В.Грега вибудовується саме на цій іронічному звороті в драмі<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> Так, як і український вертеп сьогодні став Різдвяним ритуалом, драма страстей рідко, але де-не-де ще практикується під час Великодніх свят. Найвідоміша вистава – у ній беруть участь усі мешканці Оберамергау (Oberammergau); громадяни перевдягаються в історично відповідний одяг, чоловіки відпускають бороди і довге волосся. Мені довелося побачити таку драму в Оберамергау, коли я служив у американській армії в Німеччині. Другу таку драму я бачив у штаті Оклахома в Америці. Ця вистава не була такою величавою, та все ж таки була досить унікальною.

<sup>10</sup> Gregg W.W. „Doctor Faustus” // Modern language Review. – Vol. 41. (1946).

<sup>11</sup> Smith J. Marlowe's „Doctor Faustus” // Scrutini. – VIII, 1939.

<sup>12</sup> Gregg W.W. Op. cit. – P. 37-9.

Подібний погляд ми бачимо і у Дж.Сміта. Як і Грег, він обороняє алегоричну тезу. Злий і Добрий Янголи, твердить Сміт, – це дві протилежні складові Фаустової психіки. Це ж стосується й інших дійових осіб, які то з'являються, то зникають у п'єсі. Наприклад, Стара Людина – це алегоричне втілення Фаустового відчуття плинності часу. Гелена символізує фізичні прагнення героя, а Сім Гріхів – це емблеми складників у його гедонізмі.

Усі ці дійові особи, за твердженням Сміта, – включно з Мефістофелем – це психологічні складники Фауста-людини, що віддзеркалюють його власні вагання між добром і злом. Водночас, зазначає Сміт, вони існують як самостійні дійові особи, що, незалежно від Фауста-людини, втілюють символи окремих моральних категорій<sup>13</sup>. Таке бачення близьке уявленню В.Грега про іронічний поворот дії. Обираючи зло, радше ніж добро, Фауст піддався зовнішнім впливам і цим посилив негативні сили у власній психіці: Фауст мав вільний вибір і вибрав зло.

Отже, обидва наведені погляди сходяться в одному: Фауст обрав свою долю добровільно. Його невгамовне бажання мати владу та вигоди прирєкло його на повсякчасну муку в пеклі. Парадоксально ці погляди є само заперечні, якщо підходити до проблеми Фаустової свободи з точки зору трагедії. І В.Грег, і Дж.Сміт намагаються захистити п'єсу як трагічний жанр. Та все ж таки їхні твердження про вільний вибір Фауста між моральними альтернативами не дуже переконливі, коли ми приймемо іронічну тезу. Якщо Мефістофель справді керував Фаустовими очима, то про який вільний вибір може бути мова? «Фауст-недотепа» дещо нагадує «Фауста-вульгариста», про якого ще раніше писав Джеффри. Якщо ж справді психіка героя складається з темних сил, які він не в силі перебороти, то чим тоді його вибір відрізняється від теологічної предестинації, про яку писав Дж.Сантіяна, або від натуралістичного детермінізму, що притаманний романам Еміля Золя? Погодившись з

---

<sup>13</sup> *Smith J. Op. cit. – P. 11-15.*

## II. Свіжий погляд на давні тексти

іронічною чи з алегоричною тезами, ми не в силі уявити такого Фауста в ролі трагічного героя. Найбільше, що ми можемо побачити в нім, – це сентиментальну жертву зовнішніх сил. Такий герой може бути хіба що героєм мелодрами, але героєм трагедії – ніколи.

З іншого боку, так званий «диявольський погляд» розглядає Фауста крізь призму екзистенційної вітальності. (Я уживаю слово “екзистенційної” не в його філософсько-екзистенціалістичному значенні, хоча в подальшому і згадуватиму деяких екзистенціалістів. У цьому випадку я маю на увазі цілком інше філософське значення – *élan vital* – з філософії Генрі Бергсона: це оригінальний імпульс до життя, який є субстанцією природи і свідомості.) Критик доби англійського романтизму Вільям Гезліт, вочевидь, мав на увазі саме такого вітального Фауста. Він назвав його «велетенським ескізом життя», або «уособленням гордої волі та нетерпимої цікавості, прекрасним поза межами страху та жалю». Фауста знищило, писав Гезліт, «болюче бажання поширити знання до межі в природі і в мистецтві і в той самий час здобути владу через знання»<sup>14</sup>. Фауст, в очах Гезліта, – це майже надприродна істота, яка не може погодитися з обмеженнями фізичних законів, якими всесвіт сковує волю звичайних смертників: «Він бунтується проти усіх консиквенцій і входить у союз із дияволом, із самою долею, щоб з допомогою метафізики осягнути ціль: знання»<sup>15</sup>.

На мою думку, лише таке тлумачення героїки Фауста задовольнить вимогу трагічного жанру. Лише руїна «велетенського ескізу життя» може відповідати аристотелівським вимогам трагічного героїзму. Але порівняймо тепер відчужене буття Гамлета та вітальне буття Фауста.

---

<sup>14</sup> *Hazlitt W. Lectures on the Age of Elizabeth* (1820). Мої цитати взяті з переддруку: *The Complete Works of William Hazlitt* / Ed. by P.P.Howe / In 21 vol. – London: J. M. Dent, 1930-34. – Vol. VI. – P. 202.

<sup>15</sup> *Ibid.* – P. 203.



## **2. На межі Середньовіччя і Ренесансу: метаморфоза цінностей**

Між Шекспіровим Гамлетом та Фаустом Марло існує цікава паралель: обидва відчують екзистенційну проблему в «часі, вивихненім із суглоба». Однак їхні підходи до проблеми відмінні. Через відчуження від свого оточення Гамлет не в силі діяти. Натомість Фауст не може втихомирити свою вітальність. Чим більше він почувається відчуженим від свого оточення, тим більше він відчуває необхідність протидіяти цим обмеженням.

У межах белетристичної закономірності Гамлет відрізняється від Фауста тим, що він середньовічна людина, захоплена зненацька несподіваним і раптовим наступом нової доби Відродження. Він, так би мовити, позаду нових цінностей, які приносить новий період у розвиток людської культури. Він не діє лише тому, що його погляди на життя базуються радше на законах минувшини, аніж на законах майбутнього. Повернувшись із Вітенбергу, де життя далі йшло по теологічних рейках середньовіччя, Гамлет потрапив у чуже духове середовище. І тому він не міг продуктивно співдіяти з цим оточенням. Кожний намір, кожна думка не завершуються послідовною дією, бо в своїй свідомості він не міг прийняти довколишній світ таким, яким він його застав.

Натомість Фауст переростає свій час і моральні цінності. Його візія – це візія уяви. Він бачить можливості, які людина може осягнути. І саме тому він женеться за знанням, божеволіє – якщо можна так висловитися – через ті можливості, що відкриваються для людського розвитку. Гамлет і Фауст – це дві сторони однієї медалі. Як сказав Альбер Камю, щоправда в іншому контексті, вони є «дві протилежні полярності в одному людському досвіді».

Те, що Добрий Янгол сказав Фаусту, він міг би сказати Гамлету з більшим успіхом:

*Милий Фаусте, думай про небо  
І небесні справи...*

## II. Свіжий погляд на давні тексти

Протягом усієї п'єси Гамлет думає «про небо і небесні справи». В його житті немає радості, лише пригнічення й сум. Гамлет не любить життя, тільки страх перед незнаним, як то він так гарно висловився у своїм знаменитім монолозі, спиняє його від самознищення. Натомість Фауст розмірковує над «небесними справами» лише як над об'єктами наукової цікавості, наче біолог роздумує над амебою чи парамісієм, дивлячись крізь мікроскоп. Його ж особисте існування іде в парі з фізичним світом «гонорів та багатств». Неначе поганин у античній Греції, він захоплюється не так матеріальним світом, як самим чудом його існування. Для Фауста світ – як цяцька для дітей. І саме тому він з ентузіазмом вигукує:

*Що ж, навіть графство Емден буде моїм,  
Коли Мефістофель стане поруч мене.  
Що загрожує мені? Фаусте, ти не ризикуєш!  
Не сумнівайся більше. Приходь, Мефістофелю,  
І принеси гарні новини вельможі Люцифера!  
Чи ще не північ? Приходь, Мефістофелю!*

Таку відмінність між відчуженим існуванням Гамлета та вітальним життям Фауста можна помітити в багатьох порівняльних прикладах з обох трагедій. Порівняймо, приміром, вигук Гамлета про жінку: «Кволосте, твоє ім'я є жінка!», з Фаустовим: «Солодка Гелено, зроби мене безсмертним поцілунком твоїм!» Порівняймо також Гамлетові саркастичні, іронічні, дуже часто навіть сардонічні вислови про людські амбіції з бажаннями Фауста:

*Як вже насичує мене сама уява!  
Чи наказати духам принести мені що схочу,  
Роз'яснити всі неясності мені,  
Виконати усі мої розпачливі ініціативи?  
Я змушу їх летіти в Індію за золотом,  
Обчистити із океану східноазійські перла,  
Шукати по всіх закутках нововідкритих земель  
Пахучі фрукти і королівські страви.  
Скажу навчити мене нової незнаної філософії,  
Відкрити тайни чужоземних королів.*

*Я накажу Німеччину обгородити мідним валом,  
А любому Рейну текти навколо Вітенбергу;  
Публічні школи накажу наповнити шовками,  
Щоб учнів вбрати всіх у них;  
Оподаткую воїнів воєнну здобич  
І правитиму як самотній цар.*

У Гамлетовій уяві натомість, як відомо, королі живуть лише для того, щоб умерти. І тому він насміхається: «Король їсть рибу, риба їсть хробака, а хробак їсть короля».

### **3. Парадоксальна критика «Гамлета»**

У критиці, яка вивчає Шекспірового «Гамлета», існує безвихідна непослідовність, яка одержала назву «Гамлетова проблема». Вона полягає в тому, що Гамлет має вагомі причини помститися за вбивство свого батька, усім єством прагне помсти, але через причини, які навіть йому самому незрозумілі, вагається з помстою. Він стогне і скавулить, нарікає на життя, на зрадливу матір, на дядька-вбивцю, на гнилі моральні цінності у Данському королівстві. Він філософує про соціальний розлад, про брак суспільної відповідальності та цивільної відваги у людей. Однак його власна діяльність на цих наріканнях і закінчується. Він нічого не робить, аби протидіяти цьому злу.

Через таку нерівномірність в розвитку драматичного сюжету так звані «нові критики» кваліфікували «Гамлета» як драматичну неудачу<sup>16</sup>. Під впливом символістичної поетики – в яку в цій есеї я не буду заглиблюватися – Еліот пише: «Єдиний спосіб, яким можна передати емоції в мистецькому творі, – це віднайдення об'єктивного співвідношення», під чим він розуміє «ряд речей, ситуацію, ланцюг подій, які стануть формулою цієї специфічної емоції, так що коли зовнішні факти подані..., вони одразу викличуть цю емоцію». Саме таке «об'єктивне співвідношення» відсутнє в

---

<sup>16</sup> Eliot E.S. Hamlet and His Problem // The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism. – London: Methuen & Co., 1969. – P. 95-103. Згідно з Еліотом, «Шекспір взявся за проблему, яку не зміг подолати».

## II. Свіжий погляд на давні тексти

«Гамлеті»<sup>17</sup>. Цю думку підхопили інші науковці (до речі, не тільки «нові критики») і вона кілька десятиліть домінувала в англомовних університетах.

У 19-му столітті було чимало спроб пояснити цю проблему. Будучи послідовним в абсурді своєї доби, принаймні один вікторіанський режисер перетворив Гамлета на жінку. Така статева операція по оберненню Гамлета в Гамлету фактично не розв'язала проблеми. Подібні абсурдності з'являлися також і в наступному столітті. Наприклад, психоаналітик і літературний критик Джансон намагався пояснити бездіяльність Гамлета крізь призму так званого «Едипового комплексу»<sup>18</sup>. На його думку, Гамлет мав сексуальний потяг до своєї матері Гертруди, який спричинив у його підсвідомості почуття провини і протидіяв усім намаганням вчиняти згідно з моральним вибором у дійсній життєвій ситуації. Незалежно від того, наскільки ці припущення вагомі з точки зору фройдівської психології, вони не відповідають сутності трагедії та не розв'язують драматичної проблеми. Як і «християнські критики» Фауста, психоаналітичні критики Гамлета виводять драматичного героя поза межі трагічного оточення театрального мистецтва.

На жаль, психологічний підхід до проблеми Гамлета не є винаходом лише вікторіанської критики та фройдівського психоаналізу. Подивімося, приміром, на так званий «погляд денді», який пропонував Гете. В його очах Гамлет є «прекрасна, непорочна, найморальніша істота, без сили і без відваги, які характеризують героя». Гамлет, на думку Гете, – «це дорогоцінна ваза», що придатна тільки для «прекрасних квітів». Доля ж посадила дуб, і його коріння розчавило скло. Тому Гамлет гнеться під тягарем, який не в силі утримати, але його моральна натура не дозволяє скинути його з пліч. Гете пише: «Для нього відповідальність є святістю;

---

<sup>17</sup> Ibid. Це задля точності: в англійському оригіналі мова йде про “objective correlative”, яке я переклав як “об’єктивне співвідношення”. Я не певний, чи цей переклад точний.

<sup>18</sup> *Bodkin M. Archetypal Patterns in Poetry.* – London: Oxford University Press, 1968. – P. 11-12.

сучасність – тягарем. Від нього вимагають неможливого; не неможливого саме по собі, а неможливого лише для нього. Він крутиться й вертиться, і мучить сам себе. Він то наступає, то відступає; то входить у свідомість, то виходить з неї. Врешті-решт він майже втрачає свою ціль, не віднайшовши спокою для душі<sup>19</sup>.

Погляд Гете влучно характеризує той критичний підхід до літератури, який Еліот назвав «естетичною критикою» – тільки в негативному плані<sup>20</sup>. На жаль, як це часто буває з імпресіоністичним поглядом на літературу, він цілком розходиться з драматичною дійсністю в самій трагедії. Чи ж Гамлет справді був «делікатною вазою», коли безпідставно вбив невинного старого Полонія і спричинив божевілля й самогубство невинної Офелії? На мою думку – ні. Коли ж Гете переконує нас, що Гамлетові «бракує відваги, яка творить героя», ми бачимо, як погляд німецького генія зійшов на манівці: він знизив трагедію до рівня сентиментальної мелодрами.

Більш об'єктивний погляд на Гамлета ми бачимо у Колриджа, в його славних «Лекціях і записках про Шекспіра»<sup>21</sup>. Колридж базує свої твердження на емпіричному спостереженні, що «людина відрізняється від тварини пропорційно до переваги думки над чуттям». У щоденному житті існує рівновага між внутрішньою дійсністю та зовнішнім світом. У житті Гамлета ця рівновага порушена: «Думка та образи в його уяві яскравіші й виразніші, ніж сприйняття дійсності, і ці сприйняття,

---

<sup>19</sup> *Goethe J.W. Wilhelm Meister's Apprenticeship and Travels. Vol. I. // Tr. by Thomas Carlyle. Centenary Edition of the Works of Thomas Carlyle. – London: Chapman and Hall, 1896-1899. – Vol. XXIII. – P. 281.*

<sup>20</sup> Терміни “естетична” та “імпресіоністична” критика є рівнозначні і, як правило, не стосуються Гете. Еліот ужив цей термін в саркастичному плані. Насправді ці терміни найчастіше асоціюються з естетом, епікурейцем, вікторіанським критиком Волтером Патером (1839-1894), якого “нові критики” недолюбували.

<sup>21</sup> *Coleridge S.T. Lectures and Notes on Shakespeare. – London: G. Bell & Sons, 1912.*

## II. Свіжий погляд на давні тексти

пройшовши крізь мислення, набирають забарвлення і форму, відмінні від їхніх властивостей»<sup>22</sup>.

Колридж спирається на монолог у «Гамлеті», який ніби підтверджує його «розумову тезу»:

*Ну, я не знаю,  
Чи це тваринна несвідомість,  
Чи перебільшене роздумування про подію,  
Над кожною деталлю, що лиш частина мудрості,  
А три четверті боягузтва, – не знаю,  
Чому, маючи засіб, ціль, причину і бажання –  
Говорю «треба зробити це»,  
А не роблю.*

Якщо у трагедії ця думка з'являється побіжно – як одна з багатьох можливостей, то Колридж базує ціле тлумачення «Гамлетової проблеми» на цій «розумовій тезі». Як гетівський «денді», Колриджева «мисляча істота» стає абстракцією по відношенню до драматичного сюжету. Гамлет в уяві Колриджа – це спотворена істота, майже як антигерой у Кафковім романі. «Ми бачимо, – пише Колридж, – величезну, майже абнормальну інтелектуальну істоту, з усіма її властивостями та з консеквентною огидою до дійсності в житті»<sup>23</sup>.

Цей колриджевський погляд популяризували інші критики романтичної доби. Чарлз Лемб, наприклад, бачив «дев'ять десятих того, що Гамлет робить, як відношення між ним та його моральним чуттям». Лемб називає ці відношення «виявленням його самітницьких міркувань», з якими Гамлет «ховається в діри та в кути і в найбільш ізольовані частини палацу, щоб відкрити душу». Також Лемб називає ці суб'єктивні співвідношення «мовчазним

---

<sup>22</sup> Ibid. – Р. 344.

<sup>23</sup> Ibid. Герой, якого намалював нам Колридж, виглядає ніби герой якогось «театру абсурду», як, приміром, у Бекета, Йонеско, Адамова або Джене. Треба визнати, що в „Гамлеті” дійсно є елементи, які перегукуються з театром другої половини 20-го ст. Тож не дивно, що п'єса модерного англійського драматурга-абсурдиста розширила ролі двох незначних і перебільшено механічних характерів із „Гамлета” (Том Стоппард „Розенкранц і Гільденстерн мертві”).

роздумуванням, що розриває Гамлетові груди» і яке у п'єсі знижене до рівня глядачів<sup>24</sup>.

Вільям Гезліт – третій знаний критик романтичної доби – поділяє погляди і Гете, і Колриджа. «Гамлетівський характер, – пише Гезліт, – говорить сам за себе. Це не характер, позначений силою і волею, ані навіть пристрасстю, тільки виточеною думкою і почуттям. Він... заглиблений в медитації і лише голосно роздумує»<sup>25</sup>. Гезліт радить акторам, що грають роль Гамлета, показати його як «великого 'джентльмена' і вченого». Проблемою тут є те, що Гезліт має на думці радше 'джентльмена' дев'ятнадцятого століття, аніж 'джентльмена' доби Ренесансу, якого так влучно описав Кастільоне<sup>26</sup>. Тож не дивно, що редактор одного з видань прирівняв Гезлітового Гамлета до декадента Бунторна, що «ходить по Пікаділі з лілією в руці»<sup>27</sup>.

Якого ж Гамлета уявляв сам Шекспір? Він показав нам свого героя тільки в трагічні часи його життя. Придивімося до джерел, відкидаючи на деякий час психологічні пояснення, популяризовані німецькими та англійськими романтиками. Подивімося на Гамлета очима Офелії – а в переносному значенні – очима автора, який створив їх обох:

*О, що за шляхетний розум впав!  
Придворного вельможі, воїна, ученого,  
Бистрого очима, дотепного словами,  
Блискучого зі шпагою, надії короля,  
Дзеркала фасону, винахідника форм,  
Спостерігача над спостерігачами – низько, низько впав!*

Ми бачимо в цьому описі джентльмена Ренесансу, про якого писав Кастільоне: придворний аристократ, вишколений у мистецтві, з тонким смаком, здібний риторик,

<sup>24</sup> Lamb C. On the Tragedies of Shakespeare (1811) // Halliday F.E. Shakespeare and His Critics. – New York: Schocken Books, 1965. – P. 214-15.

<sup>25</sup> Hazlitt W. Characters of Shakespeare's Plays. – London: Oxford University Press, 1966. – P. 214-15.

<sup>26</sup> КАСТІЛЬОНЕ Бальдазарє (1478-1529) – італійський письменник, дипломат і автор книги „Courtier”, =у якій він описав, як має 'джентльмен' поводитися.

<sup>27</sup> Wilson J. Dover. What Happens in Hamlet. – Cambridge: Cambridge University Press, 1960. – P. 217.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

воїн і прекрасний фехтувальник. Якщо ж навіть Гамлет є більш чутливим, ніж інші, він не переходить меж і не стає ані «dandy», ані чепуруном. Якщо ж він навіть більше роздумує, ніж інші, він все-таки не робиться диваком. Усі риси його характеру відкриваються нам тільки в контексті п'єси. Його дії, як і його бездіяльне зволікання, виростають тільки з логіки сюжету. Вони є, так би мовити, симптомом його екзистенціального оточення.

Виходячи з подібної точки зору, А.Ч.Бредлі твердить, що Гамлет «за інших часів та за інших обставин відповідав би всім вимогам до нього»<sup>28</sup>. Бредлі справедливо відкинув тезу романтиків, показавши, як у своїх висновках вони помилково прийняли симптом за причину. Однак у своєму власному аналізі «Гамлетової проблеми» Бредлі, на мою думку, зробив те саме. Як же інакше можна зрозуміти його «тезу меланхолії»?

«Безперечно, – пише він, умовно погоджуючись з романтиками, – в особливих обставинах Гамлетове розмірковування, справді, може здатися небезпечним». Але, визнавши таку можливість, Бредлі наводить свою власну альтернативу, базуючись на шекспірівському тексті. ««Гамлеті» є місце, де Клавдій (Гамлетів дядько, що вбив його батька, одружився з його матір'ю та захопив трон) роздумує над поведінкою племінника. Бредлі вважає ці слова з Клавдієвого монологу ключем до таємниці Гамлетового зволікання:

*Щось є в його душі,  
Де мов на сідалі сидить меланхолія;  
Я думаю, що з неї вилупиться  
Для мене небезпека.*

З цих слів Бредлі робить висновок: Гамлетова бездіяльність зумовлюється не перебільшеним чуттям і не перебільшеним роздумуванням над деталями, а лише його меланхолією. Він пише: «Уявімо собі той моральний шок його єству..., що через цей шалений удар будь-яке діяння

<sup>28</sup> Bradley A.C. Hamlet // Shakespearean Tragedy. – Cleveland: The World Publishing Co., 1961.



йому не приступне і він впаде в меланхолію. Тепер, без сумніву, його уява та звичка узагальнювати можуть поширити ефект цього шоку на усе його буття та на внутрішнє життя. І якщо цей стан меланхолії поглибитися і закоріниться, і якщо настане раптова потреба важкої та вирішальної дії, пов'язаної з меланхолією, цей стан цілком природно може мати як один із симптомів безкінечне і безкорисне ментальне аналізування кожної дії. Зрештою, безплідність того процесу та сором, спричинений зволіканням, послаблять його ще більше і зроблять невідьником меланхолії»<sup>29</sup>.

Отже, Бредлі базує свій аргумент не на сучасній, а лише на античній психології, яку, безумовно, добре знав Шекспір.

Звичайно, важче сперечатися з тезою Бредлі, ніж з тезами романтиків. Він не відступає від Шекспірового тексту й до того ж має історичний аргумент на свою користь. У середньовіччі, як і в добу Відродження, психологія базувалася на так званих «чотирьох гуморах», які Шекспір не тільки розумів, але також і використовував безліч разів у своїх творах. Згідно з цією фізіопсихологією, людський настрій спричинюється чотирма речовинами в тілі. Співдія цих рідин, як і їхня взаємна пропорція, згідно з цією старою теорією, детермінують настрій та характер людини. Меланхолія, як тоді вважали, спричинюється надмірною присутністю рідини, яку Шекспірові сучасники називали «чорною жовчю». Ось як повір'я описувало людину, в якій переважала «чорна жовч»: «занадто контемпляційна, вразлива, меланхолійна, саркастична, навіть сардонічна»<sup>30</sup>. Як бачимо, це дуже точний опис Гамлета. Цією античною теорією Бредлі й пояснював «Гамлетову проблему».

Втім, визнавши історичну рацію Бредлі, я все ж таки не бачу великої різниці між його тезою та твердженнями романтичних критиків, яких він критикує. Назвавши

<sup>29</sup> Ibid. – P. 91-2.

<sup>30</sup> Beckson K., Ganz A. A Reader's Guide to Literary Terms: A Dictionary. – New York: Farrar, Straus, and Giroux, 1960. – P. 78-81.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

Гамлета меланхоліком – звісно, у ренесансному значенні цього слова – ми говоримо про нього як про занадто чутливу людину (про що, до речі говорив і Гете). У цій же ренесансній дефініції говориться про «перебільшену контемпляційність» (про це, зрештою, говорив і Колридж) сказав). Тож аналіз Бредлі також показує нам радше симптоми проблеми, ніж її причини. До певної міри всі ці спостереження точні. Вони характеризують психологічний стан Гамлета незалежно від того, з якої точки зору він не оцінювався. Але, зосередившись лише на Гамлетовій особі, всі дослідники нехтують соціальним фоном, на якому розвивається трагедія. Я ж думаю, що Шекспірова уява використовувала знання своєї доби, аби в художній формі представити позаісторичний універсальний людський стан. Тому я спробую підійти до проблеми з іншого боку.

### **4. Час, що вивихнений із суглоба**

Щоб порівняти Гамлета з Фаустом, треба встановити значення деяких термінів. Ці дефініції, якщо вони служитимуть інструментом нашого аналізу, мають виходити з аналізу «Гамлета», бо саме Гамлетова *відчуженість* окреслюватиме Фаустову *вітальність*. Самозрозуміло, що вимоги таких дефініцій попровадять нас до детальнішого аналізу Шекспірової трагедії. Лише після того, як значення моїх дефініцій будуть установлені, я зможу повернутися до порівняння Фауста з Гамлетом.

Отже, на тлі Шекспірових трагедій та історичних драми бачимо природу в процесі розладу<sup>31</sup>. Природні або

---

<sup>31</sup> Шекспір вірив у підставове елизаветинське припущення, що створений Богом всесвіт – це безхибна симетрична і пропорційна система, яка за визначенням має бути закономірною, і що всілякі безпорядки та замішання є лише повторенням первісного гріха проти божественного заміру:

*Саме небо, планети і земля  
Наслідують ступінь, першенство і місце,  
Незмінність, хід, пропорцію, час, форму,  
Стаж і звичай, по лінії правопорядку...  
Розстрой одну струну, лиш один ступінь відбери,  
І глянь! Що за хаос прийде на слід!*

надприродні лиха стають зв'язуючою ланкою між психологічним неспокоєм героя та розвитком драматичного сюжету. Ми бачимо, наприклад, передвістя нещастя у громовиці після того, як Брут, вірний товариш Цезаря, спокусився на зраду (історична трагедія «Юлій Цезар»). Король Лір вперше усвідомив свій безвихідний стан, коли

*Troilus & Cressida, I,3*

Духовий і фізичний світ елизаветинці уявляли у гармонійнім співвідношенні, в якому існує певна ієрархія: від Бога до архангелів, від архангелів до янголів; пізніше – до королів, аристократів за стажем, міщан, кріпаків; від вищих до нижчих родів тварин, аж до рослин. Найнижче кільце у цьому ланцюгу кінчається мертвими речами. Кожна з цих категорій має своє певне місце у так званому *Великому Ланцюгу Буття*, і найгірша катастрофа стається тоді, коли цей “Божий план” порушений. Шекспір уважав усякий хаос *неприродним*. (Наприклад, у історичній п'єсі „Ричард II”, III,4, “де порушений закон і форма відносної пропорції”; у третій частині „Генриха VI”, II,5; у „Генриху V”, II.) Хаос – це гріх.

Якщо навіть найменша частина космосу занепала, цей занепад переходить хвилиною через цілий космос:

*Коли планети  
Через зломіщення мандрують у хаос,  
Що за пошесті, передвісники, заколоти,  
Що за люті морів, землетруси,  
Бушування у вітрах, страх, зміни, жах,  
Зводять і роздушують, розшматовують і викорінюють  
Єдність та шлюбний спокій всіх держав  
Цілком з укріплення.*

*Troilus & Cressida, I,3*

У „Королі Лірі”, наприклад, правопорядок у родині і в королівстві був порушений, тому цілком послідовно цей хаос перейшов у природу, спричинюючи “повінь та бурю” і “стрясаючі громи” (III,2), а в історичній драмі „Ричард II” некомпетентна влада і повстання проти слабкого короля спричинили бурі та громи (I,1; III,2; III,3).

Оскільки добробут усіх громадян залежав від короля вгорі суспільної піраміди, його падіння спричинювало трагедію не лише у суспільстві, але навіть у космологічному правопорядку:

*Навіть саме небо вибухає пожежею, коли вмирають князі.*

*Юлій Цезар, II,2*

Коли в „Ричарді II” військо чекає на повернення короля, ми бачимо зловістки в природі. Вельський ватажок говорить:

*Лаври зів'яли в нашім краю,  
І метеори страшать закріплені зірки.  
Блідолиций місяць кривавим виглядає на землі.*

*Ричард II, II,4*

Ватажок, Глендавр, вірить що “ці сигнали пророчать смерть або падіння короля”. Тому військо розбігається в паніці, переконане, що Ричард вже не живий. Подібне стається і в третій частині „Генриха VI” (II,1).

## II. Свіжий погляд на давні тексти

сховався в печеру під час такої ж громовиці. В іншій історичній трагедії, «Король Джон», доля короля змінилася з перемоги на поразку під час бурі, що викликала у Бастарда занепокоєння: *“Навіть небо насуплює чоло проти цієї землі”*. У «Макбеті» таким порушенням нормального ходу подій та провісником трагедії є зустріч героя з відьмами. А в «Гамлеті» поява духа замордованого короля – явище надприродне – пророчить важкі часи й водночас служить каталізатором Гамлетових переживань. Тому слова Гораціо пов’язують символічну надбудову у цій трагедії з символікою в інших Шекспірових п’єсах. Побачивши привид на мурах замку, Гораціо говорить:

*Це, як оса, турбує уяви око.  
Ось так в шляхетнім величавім Римі,  
Хвилину перед тим як впав могутній Цезар,  
Гроби спустили, а мерці  
Пищали, бродячи по місту;  
Зорі, з огнистими хвостами, росили кров’ю,  
Нещастя коїлось під сонцем; а вогка зоря,  
Під чийм впливом Нептунова імперія стоїть –  
Хворіла смертельно, аж до затемнення.  
Це все віщує жахливі події.*

Такі ж почуття висловив і Гамлет, почувши від Гораціо звістку, що привид його батька з’явився на мурах замку:

*Дух батька – озброєний? Не все гаразд.  
Я чую зраду.*

Як і в «Королі Лірі», в «Гамлеті» символічна роль розладу нормального природного процесу домінує над самим тоном трагедії. Цей розлад не випадковий. Навпаки, він є органічною частиною сюжету. Протягом усієї п’єси.

Гамлета мучать ті відкриття, що їх зробив йому дух покійного батька. І коли в третій дії він думає про помсту, його слова перегукуються знову зі словами Гораціо, посилюючи саме таке символічне значення розладу в природі:

*Тепер настав відьомський час,  
Коли гроби зивають і некло*

*Вихаркує всі пошесті на світ.  
Тепер би випив я гарячу кров,  
Вчинив таке, на що би день  
Тремтів піднести очі.*

Тут тон визначається тим, що Сідней Фінкельстайн, щоправда в іншому контексті, назвав «відчуженими образами». Відчужені образи, в такому розумінні, показують зовнішній світ холодним, ворожим, зловісним, несприятливим, віддзеркалюючи внутрішні страхи, тривогу і порожнечу того, чиїми очима ми бачимо цей зовнішній світ<sup>32</sup>. У такий саме спосіб Гамлет уявляє себе частиною звироднілого і zdeгуманізованого світу, в якому розлад нормального процесу є окремою реальністю. Цей натяк на розлад природи перетікає через усю трагедію, як холодна підтечія, надає тон драмі та служить співвідносним символом між внутрішнім та зовнішнім Гамлетовим світом. Усі його зауваги про «теперішні злі часи» треба розглядати у світлі такого розладу. Сам Гамлет у розпачі вигукує:

*Час вивихнутий із суглоба. Проклята злосте,  
Бо народився я направити його.*

Гете, мабуть, мав рацію, коли бачив у цих словах ключ до значення Гамлетової трагедії.

Якщо б Гамлет справді був середньовічним данцем, а не елизаветинським англійцем – яким, зрештою, був сам Шекспір, – він би не опинився в такій ситуації. Середньовічна людина була невід’ємною частиною більшої емоційної тканини, де час не був «вивихнутий». Середньовічна людина жила в містерії віри та догми, що, як слушно зауважив Вільям Бенет, «були поза людським розумом, але все ж таки були до болю дійсними і мали символічне значення, водночас відкриваючи двері між розсудком та емоціями»

---

<sup>32</sup> Термін “відчужений образ” увів у критику Сідней Фінкельстайн (*Finkelstein S. Existentialism and Alienation in American Literature. – New York: International Publishers, 1965*) Він наводить приклад такого образу з новели Ф.Скот Фітцджеральда “The Diamond as Big as Ritz”: “Захід сонця в Монтані ліг між горами, немов величезний чиряк, і його темні жили розпростерлися по отруєному небі”.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

між раціональним та ірраціональним в людській психіці<sup>33</sup>. Оскільки Гамлет, як і сам Шекспір, був модерною людиною, його трагедія з необхідністю впливає з раптового занепаду старих цінностей. Він жив за часів розладу й занепаду емоційної та моральної суспільної тканини, тож мусив переживати усі ті труднощі, що пов'язані з емоційними змінами в житті: втрачену ідентичність, загублені моральні цінності та – особливо – відчуження. Саме у світлі такого занепаду та розладу ми й маємо розглядати «Гамлетову проблему». Як зауважив Ерік Фромм, «відчужене думання є непродуктивним, бо не призводить до дії»<sup>34</sup>.

Гамлет віч-на-віч зіштовхнувся з безладом у цінностях. Ті ж самі люди, які навіть не подивилися б на Клавдія без насмішки, коли ще живим був старий Гамлет – батько принца, – тепер туляться, наче цуценята, до чобіт нового короля, сподіваючись його ласки. Така зміна в поведінці його співгромадян вказує на ще більшу зміну, яка спричинила занепад старих чеснот та старих лояльностей. Клавдій одружився з королевою Гертрудою – вдовою брата – лише через два місяці після того, як убив його<sup>35</sup>. Цей шлюб є кровозмісним. Але ніхто, крім Гамлета, не бачить у цьому шлюбі моральної непослідовності. Традиція і поведінка Гамлетових сучасників розминулися. Навіть королівський трон, де, за словами Гамлета, «колись гонор панував», тепер потопає в пиятиці та в розпусті.

Гертруда, королева і мати Гамлета, сама є трагічною загадкою. Ми мусимо взяти до уваги, що за часів Шекспіра

---

<sup>33</sup> Barret W. *Irrational Man*. – New York: Doubleday Anchor, 1958. Перший розділ Баретової книги аналізує початки відчуження в добу Ренесансу. Серед багатьох прикладів Барет наводить саме раптові зміни в цінностях як найважливіше явище у відчуженні за часів пізнього середньовіччя в Європі. Дуже близькі погляди висловлені і в іншій праці: Heinemann F.E. *Existentialism and Modern Predicament*. – New York: Harper and Rowe, 1958.

<sup>34</sup> Fromm E. *Alienation under Capitalism // Man Alone: Alienation in Modern Society* / Edit. by Eric and Mary Josephson. – New York: Dell Co., 1956. – P. 5-7.

<sup>35</sup> Єлизаветинська політична теорія про королівські “божественні права” тісно пов'язана з єлизаветинською космічною концепцією “Великого Ланцюга Буття”. Про це варто нагадати, оскільки ця політична теорія має безпосереднє відношення до “Гамлетової проблеми”.

так звана «придворна любов» ще не була фікцією, навіть незважаючи на те, що ідеалізація жінки вже почала зникати. Лицарський кодекс і далі ідеалізував жінку, хоча сам він ставав усе менше й менше практикованим. Та все ж повного занепаду цього кодексу ще не відбулося. Єлизаветинські читачі ще розуміли, що, коли старий Гамлет втілював Гіперіона – бога мужньої краси, то його дружина Гертруда – мала бути не менше, як втіленням Божої Матері. І ось раптом королева постала в усій духовній наготі. Символ Матері Божої, який можна побачити в кожному середньовічному портреті жінки, перетворився на образ повії. Тому Гамлет звертається до матері із сарказмом:

*Вибач мою цю чесноту...*

*У цім ожирілім часі*

*Чеснота жебрає вибачення від зла,*

*Ба, навіть падає на коліна.*

Ці персональні розчарування Гамлета віддзеркалюють набагато глибші розчарування, спричинені моральністю нової доби. Шекспір не залишив нам багато сумнівів щодо цього. Він хотів, щоб саме в такому світлі морального розладу ми розглядали трагедію Гамлета. Тому він показав нам Гамлета і Гораціо градуантами Віттенберзького університету, де Мартин Лютер започаткував Реформацію своїми дев'яносто п'ятьма тезами. І як відомо кожному шекспірознавцю, шекспірівські каламбури не були лише грою зі словами. Тож і в «Гамлеті» є каламбур, де у грайливих – ні, майже у глузливих, – словах «*the diet for worms*» (у перекладі «*дієта для хробаків*»), ми чуємо фразу «*The Diet of Worms*», що у перекладі означає «Асамблея у Вормс» – місто на річці Рейн, де Лютера було проголошено еретиком.

Повернувшись в Данію (але ми маємо думати про єлизаветинську Англію) після двадцятьох років ідеалістичного і релігійного виховання, Гамлет раптово опинився в країні морального занепаду. Усі цінності, якими він жив, стали тут чужими. І тому цей світ видався йому «*втомленим, заяложеним, безвартісним*». Через це він

## II. Свіжий погляд на давні тексти

окреслив свою батьківщину відчуженими образами: *«запущеним садом, у якому росте лише бур'ян... де простацькі речі – прості за своєю природою – панують»*. Між іншим, Шекспір ужив тут ще один каламбур. Коли Гамлет говорить: *«things rank and gross in nature»*, то його фраза має ще й інше значення: розлад природи. Отже, суспільний розлад має свою паралель ще й у природі. Це надає трагедії метафізичного забарвлення та нагадує нам про тогочасні космологічні теорії.

Гомерівський Телемах шукав Одиссея, аби запобігти злу, яке принесли в королівство злі коханці його матері Пенелопи. У наш час Джойсів Стівен Дедал шукав батька, і знайшов його в Леопольді Блумі, щоб той допоміг йому духовно пройти через ритуал мужності<sup>36</sup>. Гамлет, який належить до того ж самого архетипу, не знайшов свого Гіперіона. Саме в цім і є трагедія. Його перемиг *«злий коханець»* матері. Та все ж Гамлетові надлюдські зусилля знайти незмінні абсолютні цінності в хаотичному всесвіті роблять його трагічним героєм.

### **5. Самотність у свободі**

Життя, що ґрунтується на традиції, завжди легше, ніж вільне життя. Вага етичної відповідальності раніше чи пізніше призводить до відчуження. Людина, що змушена обирати одну правильну дорогу між багатьма можливими, неодмінно відчуває занепокоєність, оскільки її душа не знаходить тієї безпеки, що є характерною для безвідповідального існування. У середньовічній Європі

---

<sup>36</sup> Проблема *«батька і сина»* – яка характеризувала 19-те століття та початок 20-го (пригадаймо, хоча б Кафку) і яка перемандрувала в американську літературу 50-тих років (Джек Керуак, Ален Гінсберг) – є свого роду символом, навіть архетипом, гебрейсько-грецької цивілізації. *„Старий Заповіт”*, приміром, розпочинається *“Книгою родів”*. Грецька міфологія починається з олімпійської війни між батьками (титанами) та дітьми (богами). Не дивно, що західна література завжди повертається до цього архетипу. Ми бачимо цю проблему не тільки в драмах Шекспіра, а і в сучасній літературі. Цю тему добре простежив джойсознавець Стюарт Гілберт (*Gilbert S. James Joyce's “Ulysses”: A Study.* – London: Faber & Faber, 1930).



традиція була єдиним провідником у людському житті. Питання вільного вибору було лише однією з абстракцій у теологічному жаргоні. Сьогодні ми маємо можливість поміркувати над цим питанням глибше.

Коли Гамлет реагує на теологічні питання волі або призначення, він, як і личить доброму протестантові, наголошує на призначенні. Цього вимагає навіть логіка сюжету. Проникнувши глибше в його мотивації, ми побачимо, що його рішення зумовлюються більшою мірою теологічними догмами, ніж вітальними чи особистими переконаннями. Вітенберг, усе ж таки, залишив у ньому слід. Однак в контексті такого питання його відповідь набирає майже риторичної властивості. Вона стає орнаментикою його монологу і не є центральною у значенні дії. Коли Гамлет розповідає Горацію про те, що йому потрапив до рук лист, в якому Клавдій наказує його стратити – що і є головною темою сцени, – то він говорить про це афористично:

*Часом необережність наша служить нам,  
Коли наш задум не виходить, і це навчає нас,  
Що є божество, яке керує нашим кроком.*

Знову ж таки, коли Горацію намагається переконати Гамлета не брати участі в небезпечній дуелі, Гамлет обирає драматичну позу:

*Та ні, ми заперечуємо пророцтво; у кожній смерті горобця є провидіння.*

І в першому, і в другому випадку Гамлетові слова є риторично-афористичними. Коли ж він справді розмірковує над питанням волі й призначення, він свідомо інтелектуально стає на бік вільного вибору:

*Чим би була людина,  
Якби її єдиним заняттям і радістю  
Було поїсти й поспати? Звіром, і більш нічим.  
Напевно він – хто нас створив з розумом,  
Із зором, що бачить вперед і назад, не дав би нам  
Уміння й розсудливості богоподібної,  
Щоб заростали вони цвіллю в нас невживані.*

## II. Свіжий погляд на давні тексти

Звісно, у Гамлеті ця «*богоподібна розсудливість*» не залишається «*невживаною*», вона лише переживає тривогу відчуження. На думку Колриджа, Гамлетовий надмірний інтелект і спричинив його бездіяльність. Однак, саме по собі роздумування не спричинює пасивності в житті. Її спричинює той рід розмірковувань, який, за термінологією модерного психоаналізу, «опредмечує» (objectify) і «дегуманізує» (dehumanize) кожне явище доти, доки увесь світ стає залюдненим загрозливими й незрозумілими «Іншими» (the Other). Образи в його світосприйманні стають чужими і небезпечними. Його свідомість стає відчуженою від світу: він екзаменує кожне явище із знелюдненої точки зору. Скрізь і в усьому він бачить непевності, навіть у самому собі: що є людина? хто я? жити чи не жити? чому? Не маючи відповідей на такі питання, Гамлет щораз глибше й глибше занурюється в стан відчуження.

### **6. Дефініція Гамлетового відчуження**

Під словом «відчуження» слід розуміти той психічний стан, в якому людина перестала почуватися центром свого всесвіту і, попри природний егоцентризм, бачить навіть саму себе віддаленою та чужою своїм власним почуттям річчю між іншими чужими й загрозливими її існуванню речами, які залюднюють світ<sup>37</sup>. Ось як сформував цю дефініцію психоаналітик Ерік Фромм: «Людина... відокремлюється від себе. Вона не відчувається творцем своїх дій – натомість її дії та їхні консеквенції стають її панами... Відчужена людина відокремлюється від себе так само, як вона відокремлюється від інших. Вона переживає своє існування та існування інших у той самий спосіб, як переживаються (нерухомі) речі... але продуктивним це ніколи не буває»<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Fromm E. Alienation in Modern Society // Man Alone: Alienation in Modern Society / Edit. by Eric and Mary Josephson. – New York: Dell Co., 1962. – P. 5-7.

<sup>38</sup> Ibid. – P. 58.

Відчуження спричинюється не вільним вибором, а лише почуттям необмеженої свободи – почуттям самотності й безпритульності в байдужому всесвіті. Романтикам було добре знайоме це почуття, особливо Байрону. Та й Джон Кітс мав саме це почуття на думці, коли писав, «що ми богам – мов мухи жорстоким хлопчикам». У суспільстві, де раптово змінюються цінності й порушується традиційний зв'язок між людьми, відчуження призводить до байдужості та пасивності. Ті, хто відчувають відчуження, віддаляються від суспільства, але ніколи не протидіють тому злу, яке привело їх до цього стану<sup>39</sup>. Оскільки відчужена людина не виявляє до світу інтересу, вона переживає кризу ідентичності – переживає себе і світ крізь «дегуманізовану» перспективу. Навіть саме існування видається їй абсурдом<sup>40</sup>.

Це, власне, й сталося з Гамлетом. Коли він ставить під сумнів доцільність існування, то реагує на ту тривогу, що виростає із свободи. Коли ставить питання, що є людина, – шукає загублену ідентичність. Коли він засуджує всесвіт, то бунтується проти абсурду. Абсурд, за словами Альбера Камю, – це заперечення, що виростає із конфронтації людини з всесвітом: це розбіжність між людським прагненням та обмеженнями, які накладає на ці прагнення закономірність всесвіту<sup>41</sup>.

У своєму славнозвісному монолозі – я маю на увазі той, що починаються з «бути чи не бути» і який, здається, знають навіть діти, – Гамлет змальовує самотнє, спустошене і малозначиме існування у байдужому всесвіті, існування,

<sup>39</sup> Це не випадково, що Гейзел Барнс у своїй книжці дала назву розділові про абсурд «Скочити чи не скочити». Це губиться у перекладі, але в оригіналі мається на увазі *самогубство*. (Barnes H.E. Humanistic Existentialism. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1958. – P. 155-75).

<sup>40</sup> Я вживаю слово «абсурд» в екзистенціальному значенні, не уточнюючи розбіжностей між Сартром («абсурд» – це конфронтація з ніщо) та Камю («абсурд» – це межі між вільним вибором і дійсністю, яка обмежує цей вибір). Обидві ці дефініції сходяться в тому, що існування – це іронія.

<sup>41</sup> Дефініція «абсурду» була розроблена у цих двох есеях: Sartre J.-P. Existentialism // Existentialism and Human Emotions. – New York: Philosophical Library, 1957. – P. 9-52; Camus A. The Absurd Reasoning // Camus A. The Myth of Sisyphus. Trans. Justin O'Brien. – New York: Random House, 1957. – P. 38.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

сповнене болю і пристрастей: «шмагання батоном часу», «зневаги», «зла, заподіяного гнобитилем», «образ гордості», «шаленого болю байдужої любові», «зволікання справедливості», «образ від володарів». У цім трагічнім всесвіті людина – це лише ще одне буття, вона не краща і не гірша від комахи чи від каменя при дорозі; вона терпить те, що не можна винести, лише через страх перед незнаним. Лише через цей страх перед «незнаною країною» вона не накладає на себе руки.

Через цей відчужений світогляд Гамлет розминається з традицією, що століттями пояснювала причину існування. Християнський світогляд, який ще мав екзистенціальне значення в середньовіччі, вчив, що життя – це лише приготування до смерті, що правдиве життя – потойбічне. Теологи порівнювали життя із кімнатою з двома протилежними вікнами. Ця кімната – метафора життя. Раптом птах влітає в одне вікно і вилітає в інше. Це метафора душі. Гамлетові навіть безсмертя стає загрозою. Він трясеться як Кіркегоровий Авраам у присутності «нічого», визнаючи існування гіркого парадоксу: століттями церква вчила, що людина – це лише одне ланка у «Великому Ланцюгу Буття». Гамлет, натомість, бачить людину лише однією незначною річчю – я наголошую слово «річ» – між багатьма речами у незбагненім космосі, де навіть саме існування людини залежить від найменших організмів, таких, приміром, як хробак. І тому він говорить сардонічно:

*Ми годуємо інші істоти, щоб вони годували нас, і ми годуємо себе для хробаків. Тому товстий король і худий жебрак – це лише дві різні страви для одного столу. І це все.*

Далі він повторює цю саму думку:

*Людина може рибалити на хробака, що їв короля, і їсти рибину, яка з'їла того хробака.*

Він говорить про парадокс між уявою та дійсністю, розмірковуючи над черепом Йорика, який щойно викопали гробокопи із землі:

*Гай, гай, бідний Йорику! Гораціо, я добре знав його. Хлопчина безконечних жартів<sup>42</sup>, з найкращою уявою... І тепер, який бридкий він став в моїй уяві! Моя кров стигне від цього видовища.*

Гамлет бачить людину в найвідчуженішому образі:

*Думаєш, що і Александр мав такий же вигляд у землі? І так смердів?*

*Фу!... До яких низин ми падаємо, Гораціо.*

У Гамлетовій уяві людина – це безвартісна, стражденна істота – ні, не істота, лише річ, бо ж яка різниця між смыслом існування свідомої людини і несвідомої скелі, деревини або звіра? І який абсурд! Ця річ хоче утекти від своєї сутності; хоче з'єднатися із трансцендентним кільцем у ланцюгу. Те ніщо, неначе бездонна прірва, заглядає в її смертні очі. Усе змінюється в бутті, окрім самотності у свободі. Тому Гамлет сумує, губить, так би мовити, свідомість у відчуженні. Навіть застереження, що, мовляв, «Шекспір не знав про ці думки», яке висловив критик Довер Вілсон з приводу застосування до Шекспіра модерних теорій у науці, не є цілком доречним. Поет знав життя і добре знав людську натуру. Тож як інакше можна інтерпретувати Гамлетове “*Бути чи не бути*”, як не Гегелевим спостереженням, що з настанням модерної доби «дух став на конфронтацію з собою», або просто – відчуженням?

Отже, всесвіт для Гамлета – за його власними словами – це «смердючий і загрозливий збір випарів». Чи ж можна уявити більш здегуманізований образ?

Людина – це «есенція пороху». Чи можна уявити більш відчужену ідентичність?

Оскільки нічого не має значення, то нічого й не робиться. Гамлет не може мати продуктивних зв'язків із своїм світом, бо цей світ не є духовно продуктивним. Він не діє, бо – як зауважив Ерік Фромм – відчужені люди не

---

<sup>42</sup> Англійська фраза “infinite jest” має денотацію яку не можна передати навіть досить точним українським перекладом “безкінечні жарти”. Це ніби безкінечність насміхається над нами.

діють. Його перебільшене розмірковування над ситуацією, як і його меланхолія, є лише симптомами його трагедії. Тому Гамлет ходить зі сцени в сцену протягом усієї п'єси, не діючи, а знаходить себе і свій вільний вибір лише у фіналі. І за іронією долі, Фортінбрас – цілком протилежний за своєю природою і вдачею від Гамлета – вшановує його тіло воєнними почестями.

### **7. Фаустові уявлення про свободу**

Отже, Гамлет дивиться на добу Відродження середньовічними очима. Він є, так би мовити, останній громадянин культури, що вмирає, або перший громадянин новонародженої культури, який стоїть на межі двох епох. Він переконаний, що життя – це тимчасовий стан, що мета життя – це смерть. Саме проти такого бачення Фауст і бунтується:

*Плата за гріхи – це смерть? Це важко сприйняти!*

Коли він читає Біблію критично, то робить це із власної волі, а не під впливом Мефістофеля. Він шукає щастя для людства на цьому, фізичному світі, а не в тому, потойбічному. Якщо Гамлетова логіка – це сувора логіка старогрецького світу, то логіка Фауста – це логіка гуманізму класичної Еллади:

*Якщо ми кажемо, що ми не грішні,  
Це самообман, і в нас немає правди.*

*Отже, ми мусимо грішити*

*І тому ми мусимо вмерти,*

*Ай, у безкінечній смерті.*

*Що ж це за доктрина? Che sara, sara:*

*Що буде, те буде? Теологіє, прощай!*

На відміну від Гамлета, Фауст наголошує на цінності людської гідності. Коли він доходить до нового знання, знання, притаманного добі Відродження, він підступає до вітваря філософії як гідна людина, а не як мефістофельський слуга:

*І я, що силогізмами принизив,*

*Став гордістю, цвітінням Вітенбергу...  
Буду хитрим, як був Агрінна<sup>43</sup>,  
Чия тінь заставила Європу його прославити...*

Фауст наголошує на тому факті (який попередні критики, за виключенням Грега, Сміта та Джефрі, не помітили), що його рішення вивчати чорну магію було добровільним. Він говорить Мефістофелю:

*Знай, твої слова мене переконали  
Вивчати магію і засекречене мистецтво;  
Все ж не твої слова, лише моя уява.*

Якщо слова «Лихого янгола» спокусили Фауста, то це сталося лише через його власне бажання досягнути Абсолют:

*Бути на землі, як Ієгова є на небі,  
Володарем і командиром елементів всіх.*

Або:

*Добрий маг – це напівбог.*

Не дивно, що в порівнянні з цими амбіційними планами досягнути Абсолютну Свободу, стара наука постає ні на що не спроможною:

*Філософія огидна і тьмяна,  
Право і медицина лиш для малих умів.  
Теологія найпідліша з трьох...*

Раніше Фаустовим бажанням було «жити і померти в Аристотелевих творах». В «милій аналітиці» він знаходив свободу. Але тепер нові можливості з'явилися на горизонті, і тому Фауст вирішив, так би мовити, зловити момент і стати богоподібним на землі. Силогізми та логічні аргументи були підставою його життя.

Тепер, у метафізичнім бунті, як це назвав би Камю, Фауст укладає договір із Мефістофелем, аби стати Богом, хоча б на короткий час. Наче ніцшеанська «надлюдина», він долає межу до Абсурду.

Протягом усієї п'єси Гамлет стоїть лише на межі метафізичного бунту. Фауст її переходить. Як і Гамлет, він бачить суперечності в людському існуванні. З одного боку,

---

<sup>43</sup> АГРІППА Марк Віпсаній (63-12 В.С.) – римський державний діяч, полководець і командир флоту.

## II. Свіжий погляд на давні тексти

йому дано, як і Гамлету, «богоподібний розум». З іншого – його розум обмежений космічними реаліями: він вільний обирати, але без гарантії того, що він отримає те, що обере. І він переживає те, що Камю назвав «абсурдною ситуацією». Іронія характеризує усе його буття. Його прагнення не можуть здійснитися, як і його спрага до знання не може втамуватися. І через цю іронію, на відміну від Гамлета, Фауст бунтується проти самої універсальної дійсності, а не проти цінностей епохи, як це робить Гамлет. Фаустів бунт – це бунт однієї людини проти всесвітнього ладу. І такі нерівні сили в боротьбі роблять його трагічним героєм.

Але людина ніколи не може перемогти всесвітній лад. Тож і Фауст призначений на загибель. Він, як і Гамлет, мучиться парадоксальною загадкою, яку Гамлет назвав «незваною країною»:

*Що ти, Фаусте, як не людина, засуджена на смерть?  
Життя твого час доходить кінця.*

Він майже випльовує звук літери Д, яка в англійській мові є першою буквою у слові “смерть”:

*Despair doth drive distrust into my thoughts.  
(Розпука наганяє зневіру у мої думки.)*

Або:

*Damned art thou, Faustus, damned!  
Despair and die!  
(Ти проклятий, Фаусте, проклятий!  
Падай в розпуку і вмирай!)*

Але поразка Фауста у цім колосальнім виклику богам робить з нього ідеально вільну людину. Він став «мислячим очеретом», про якого писав Паскаль<sup>44</sup>. Але, водночас, він став «бездомним... закоханим у смерть», про якого писав О’Ніл<sup>45</sup>. І в цій «бездомності», і у його «метафізичному бунті» висловлено людську гідність і віру у вільний вибір.

Отже, різниця між Гамлетом і Фаустом полягає в їхніх поглядах на людство і на місію людства. Гамлет бачить

---

<sup>44</sup> Див. 5-ту нотатку.

<sup>45</sup> Там само.



людину крізь призму відчуження. Фауст дивиться на людину з точки зору її неосягнутих можливостей. Щоб уявити собі ці різні погляди, треба пам'ятати, що Гамлет є уособленням старогрецького типу, як, приміром, біблійний Йов або Авраам. Натомість Фауст – це класичногрецький поганин. Відомо, що у витоків західної європейської цивілізації лежить саме грецько-грецька традиція. І в цьому полягає причина того, чому Фауст і Гамлет є двома сторонами однієї медалі: їхній дух закладає підвалини інтелектуально-духовних пошуків нашої доби.