

## ТРАДИЦІЙНИЙ ОБРАЗ ГАМЛЕТА: РІЗНІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Дучимінська (Горенок) Г. Ю.

### ВСТУП

Справжній художній твір завжди відображає зміст своєї доби та водночас вбирає в себе культурно-естетичний досвід минулого. Такий витвір людського духу не вмирає разом зі своїм часом, нова епоха змінює та розширює зміст твору; ті грані, що залишалися поза увагою попередніх читачів, стають актуальними, переосмислюються і співвідносяться з вимогами нової дійсності, відбувається поглиблення того, що є співзвучним іншій добі.

Олександр Анікст зауважував, що такі твори примушують побачити себе частинкою світу, зосередитися на тому, що є найголовнішим у житті, зрозуміти себе й оточення, а також усвідомити, що ми не перші замислилися над основними питаннями людського буття. У них концентрується духовний досвід людства, а «сила художньої думки переборює географічні та державні кордони, й інші народи також знаходять у творі поета думки і почуття, які є їм близькими»<sup>1</sup>. Факт життя класичних творів у культурній традиції «досить переконливо доводить, що в художньому розвитку людства оголюються певні сполучні нитки, реальні прикмети перекликання часів і народів»<sup>2</sup>. «Сполучними нитками», що розгадують таємницю привабливості для людства певних творів, є сюжети, мотиви й образи, «які за глибиною художнього узагальнення виходять за межі конкретних творів і відображеної в них епохи»<sup>3</sup>.

Трагедія «Гамлет» Вільяма Шекспіра вже впродовж декількох століть є предметом численних досліджень, автори яких прагнуть зрозуміти і витлумачити характер і поведінку її головного героя. Співіснування в образі данського принца рис надто протилежних зумовило те, що інтерес до постаті Гамлета не минає. Поети і

---

<sup>1</sup> Анікст А. «Фауст» Гете. Москва, 1979. С. 4.

<sup>2</sup> Тураев С. Гете и формирование концепции мировой литературы. Москва, 1989. С. 132.

<sup>3</sup> Ільницький М. Вічні образи. *Українська літературна енциклопедія* : у 5 т. / гол. ред. УРЕ ім. М.П. Бажана. Київ, 1988. Т. 1. С. 337.

прозаїки, філософи і психологи звертаються до нього у своїх творах, критичних статтях, наукових дослідженнях, щоденниках, листуванні. Таке активне життя художнього образу зумовлене тим, що «будь-яке історичне покоління звертається до класичних творінь у пошуках відповіді на питання, які йому ставить власний час, у надії зрозуміти себе», оскільки «інтерпретація класичної спадщини є формою самопізнання культури»<sup>4</sup>. Тому розмову про образ Гамлета варто почати з характеристики традиційних структур, окреслити причини їхньої актуальності, оскільки в них «у концентрованому вигляді відобразилося матеріальне і духовне життя людства в його найбільш значущих виявах, складні і часом трагічні пошуки істини, суперечливість і багатозначність навколишнього світу»<sup>5</sup>.

### **1. Літературознавча дискусія про традиційний сюжетно-образний матеріал**

Традиційні сюжети й образи, відображаючи духовний досвід людства, набувають своєрідності на кожному окремому етапі розвитку культури, бо, потрапляючи в інші культурно-естетичні контексти, породжують нові смисли.

У сучасному українському літературознавстві актуалізується дослідження традиційних образів та мотивів. У цьому контексті особливо вирізняють праці таких літературознавців, як Анатолій Волков і Анатолій Нямцу. Основні висновки цих дослідників ми розглянемо детальніше.

А. Волков уважає дослідження традиційних сюжетів, мотивів та образів однією з найважливіших проблем літературознавства і переконаний, що на матеріалі їхнього функціонування доцільно вивчати всі літературознавчі процеси.

Погоджуючись із думкою літературознавців про те, що сюжет – це комплекс мотивів, А. Волков дає таке визначення мотиву: «мотив – образна відповідь на запитання не лише первісного розуму, а й на питання, що висуваються будь-якою добою, будь-якою дійсністю»<sup>6</sup>. Багаторазове звернення до образу, сюжету чи мотиву певного твору робить його традиційним. Традиційними є твори, із яких письменники запозичують сюжети, мотиви й образи

---

<sup>4</sup> Бартошевич А. Шекспир. Англия. XX век. Москва, 1994. С. 33.

<sup>5</sup> Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы, 1999. С. 72.

<sup>6</sup> Волков А. Теория традиционных сюжетов та образів. *Традиційні сюжети та образи : дослідження* / А. Волков та ін. Чернівці, 2004. С. 59.

через потенційні можливості, вкладені в них. А. Волков зазначав, що традиційний сюжет містить ситуацію, що є важливою і типовою не тільки для певної доби, а й для наступних. В основі традиційного образу – персонаж, що уособлює таку ситуацію. Висновок дослідника полягає в тому, що одним із головних параметрів традиційних сюжетів та образів є первісна модель ситуації та персонажа. Літературознавець зазначає, що основою традиціоналізації образу є не загальнозначуща суспільно-політична ситуація, а психологічна, морально-драматична.

А. Волков визначає першу ознаку традиційних сюжетів та образів: жоден із них не є «вислідом»<sup>7</sup> індивідуальної творчості, оскільки в зародженні певного сюжету чи образу беруть участь різні складники. Літературознавець, умовно розмежовуючи їх за походженням, розрізняє традиційні сюжети й образи, що мають міфологічні, релігійно-канонічні, фольклорні, історичні та літературні першоджерела. Найчисельнішими та найдавнішими є традиційні сюжети й образи, що зародилися на стадії міфологічного мислення. Згодом міфологічний матеріал поєднувався з історичним і відбувалася міфологізація традиційних структур історичного походження. Багато традиційних сюжетів і образів мають фольклорне походження і можуть містити міфологічний первень. Найменшу групу становлять традиційні структури літературного походження, першоджерела яких закорінені у фольклорі. Уважаючи Гамлета традиційним образом історичної генези (прототипом Гамлета є Амлет з історичних переказів, викладених данським хроністом XII ст. Саксоном Граматиком), літературознавець додає, що хроніки і літописи поряд з історичним матеріалом містили міфологічні, фольклорні й авторсько-літературні складники. Гамлет як традиційний образ формується в рамках літератури, оскільки саме «Гамлет» В. Шекспіра стає твором-еталоном, на який орієнтуються наступні автори, саме із цим твором будуть зіставлятися художня та читацька рецепції. Отже, під час використання традиційних сюжетів та образів життєвий матеріал «пропускається» не лише крізь призму авторського бачення і розуміння світу, а й крізь «творчу призму традиції – міфу, фольклору, історичної легенди, літератури»<sup>8</sup>.

Друга диференційна ознака традиційних структур – художнє пізнання та відображення істини, загальноважливих життєвих

---

<sup>7</sup> Волков А. Теорія традиційних сюжетів та образів. *Традиційні сюжети та образи : дослідження* / А. Волков та ін. Чернівці, 2004. С. 59.

<sup>8</sup> Ibid. С. 94.

ситуацій і типів. Звернення до традиційних сюжетів та образів, їх повторюваність у літературі спричинені повторюваністю суспільно-історичних і особистісно-психологічних конфліктних ситуацій у житті. Звідси традиційні сюжети й образи можна умовно поділити на суспільно-історичні й особистісно-психологічні. Породжені певною національно-соціальною дійсністю, вони є проявом національної ментальності та водночас відображенням загальнолюдських феноменів, «становлять діалектичну єдність споконвічного, незмінно важливого і сучасного»<sup>9</sup>. У процесі традиціоналізації сюжетно-образного матеріалу суто національне (етнічне) стає міжнаціональним. Під час рецепції відбувається онаціоналення, тобто зміна національних ознак першотвору. Різновидом перероблення традиційних сюжетів і образів є глобалізація, надання зображуваному наднаціональної ваги.

Традиційні структури, функціонуючи протягом століть, відображують різні етапи людського мислення. Під час опрацювання таких сюжетів та образів має місце осучаснення, яке залежить від виду рецепції. У разі осучаснення відбувається трансформація – актуалізація проблематики або надання їй понадчасового звучання. За певних історичних умов традиційні сюжети й образи «перевіряються на адекватність відображення життя і на пристосованість до інших часових і національних ситуацій»<sup>10</sup>.

Традиційні структури переходять від покоління до покоління, тобто активно функціонують протягом значного історичного часу, є широковідомими. Їхнім найважливішим параметром А. Волков вважає «усвідомлене сприймання певного варіанта його творцем і передбачуваним споживачем як відомого, визначеного, усталеного ідейно-художнього комплексу (структури)»<sup>11</sup>, тобто обов'язкову орієнтацію на попередній взірць чи взірці та на оновлення традиції у процесі звернення до традиційного сюжету чи образу. Генетичний зв'язок із твором-еталоном вказується, підказується чи є очевидним через загальновідомість джерела. Номінація, тобто пряма авторська вказівка на традиційний сюжет чи образ у тексті твору, у передмові, примітках, назві, є естетичним сигналом. Автор розраховує на те, що реципієнт зіставить новий варіант із першоджерелом. Інваріант

---

<sup>9</sup> Волков А. Теорія традиційних сюжетів та образів. *Традиційні сюжети та образи : дослідження* / А. Волков та ін. Чернівці, 2004. С. 95.

<sup>10</sup> Ibid. С. 73.

<sup>11</sup> Ibid. С. 90.

(протосюжет) і новий варіант співіснують у свідомості реципієнта, тобто сприймання задане, запрограмоване автором.

Однією з основних ознак традиційних сюжетів, мотивів чи образів А. Волков вважає полісемантичність, тобто закладеність у них можливості різних інтерпретацій і переосмислень, які є припустимими і по-своєму обґрунтованими. Добрим прикладом у цьому разі може бути різноманітне розуміння, тлумачення та нове ідейне наповнення образу Гамлета, незважаючи на його внутрішню цілісність. Поглиблення, уточнення, розширення, тобто зміна авторського ставлення, є закономірними під час інтерпретації.

Розрізняючи національні, зональні, полізональні, регіональні традиційні структури, А. Волков виступає проти виразу «світові» сюжети й образи, вважає його науково некоректним, оскільки не існує жодного сюжету, мотиву чи образу, поширеного в усьому світі. Літературознавець також наголошує на недоцільності вживання виразу «вічні» образи, сюжети чи мотиви, оскільки всі образи, мотиви чи сюжети з'явилися в певний час та побутують за певних суспільно-історичних обставин. Однак, з огляду на викладене вище, не дуже зрозумілим є висловлювання А. Волкова про те, що вічні, традиційні та запозичені образи, мотиви, сюжети – це три ступені одного явища, між якими важко провести чітку межу.

У розгляді процесу становлення, розвитку та наступного функціонування традиційних структур А. Волков звертає увагу на їхнє постлітературне функціонування, переосмислення і розроблення в різних видах мистецтва; подекуди вони стають поняттями, що перебувають поза межами художнього мислення – від публіцистики та політології до психології. Дослідник зіставляє традиційні сюжети й образи з науковими формулами, законами, оскільки вони «дають економію мислення, яскраве згущення, концентроване втілення соціально і психологічно важливих типових загальнозначущих ситуацій та характеристик, стають складниками пізнаної художнім шляхом об'єктивної істини»<sup>12</sup>.

Багатозначність традиційних сюжетів і образів, закладена у протосюжеті чи протообразі, спричиняє те, що вони породжують

---

<sup>12</sup> Волков А. Теорія традиційних сюжетів та образів. *Традиційні сюжети та образи : дослідження* / А. Волков та ін. Чернівці, 2004. С. 94.

нові поняття та такі «відповідні прозивні уявлення»<sup>13</sup>, як гамлетизм, донкіхотство, швейківщина й інші. Саме змістове згущення традиційних сюжетів та образів призводить до того, що вони стають номенами, навколо яких ведуться дискусії. У цьому їхнє соціально-філософське значення.

Проблема функціонування традиційних структур у світовій літературі докладно та всебічно розглядалася А. Нямцу. Зазначимо, що літературознавець також схиляється до вживання терміна «традиційні сюжети й образи», оскільки терміни «вічні» та «світові» сюжети й образи акцентують просторово-часове функціонування цих структур, не відображаючи сутності явища.

А. Нямцу застерігає, що лише досягнення певного рівня частотності звертання літератури до окремого сюжету чи образу є свідченням його традиціоналізації, це спричинено невичерпними ідейно-семантичними можливостями традиційних сюжетів та образів. Однією із причин традиціоналізації деяких сюжетно-образних структур є те, що вони містять «драматичну суперечність духовного і матеріального начал у людині, що зумовлює дисгармонію моральної свідомості, недосконалість мотиваційної структури поведінки індивідуума»<sup>14</sup>. Діахронний розгляд літературної еволюції конкретної структури демонструє її формально-смыслову гнучкість, що не тільки передбачає, а й подекуди провокує широкий інтерпретаційний діапазон. Тому А. Нямцу доходить висновку про те, що традиційний сюжет чи образ є так званою відкритою художньою системою.

У новому літературному контексті особливого значення набувають ті аспекти традиційної структури, які мало цікавили авторів у період створення протосюжетів чи протообразів, однак вони співзвучні духовним запитам епохи, що їх сприймає. Дослідник наголошує на тому, що в літературних трансформаціях традиційний матеріал повинен зберігати мінімальний комплекс обставин, що стимулюватиме усвідомлене сприйняття його подієво-семантичних і аксіологічних доміант. За різноманітних і протилежних інтерпретацій героя в нових літературних творах завжди є «певний мотиваційно-поведінковий імператив, який

---

<sup>13</sup> Волков А. Теорія традиційних сюжетів та образів. *Традиційні сюжети та образи : дослідження* / А. Волков та ін. Чернівці, 2004. С. 95.

<sup>14</sup> Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы, 1999. С. 122.

забезпечує впізнаваність ситуацій та їх «необхідне» тлумачення»<sup>15</sup>, що і є вихідним для встановлення характеру переосмислення традиційного персонажа. Більшість традиційних образів є своєрідними психологічними типами чи моделями поведінки, які відображають індивідуальне чи колективне буття і сприймаються у свідомості читача як образи-символи.

А. Нямцу наголошує, що соціально-ідеологічна чи морально-психологічна домінанта, наявна у змістовій структурі традиційного сюжету, визначає характер його традиціоналізації в літературі і є вихідним моментом під час переосмислення образу в наступні епохи. Розглядаючи різноманітні форми і способи рецепції й інтерпретації традиційних сюжетів і образів, літературознавець окреслює ситуації, образи і мотиви літературних творів, які завдяки силі їхньої структурно-змістової домінанти активно використовуються іншими авторами й у процесі свого функціонування зазнають певної культурологічної міфологізації. А. Нямцу відносить їх до так званих «авторських міфів». Такі ситуації, образи і мотиви поступово втрачають зв'язок із твором, у якому вони розроблялися, і сприймаються як «самостійні змістові концентрати якихось сторін матеріально-культурного буття»<sup>16</sup>, у новому контексті осмислюються як певні символи, емблеми, архетипи. Деякі образи, підлягаючи формальному ускладненню упродовж довгого періоду, суттєво трансформуються і «переходять на якісно новий рівень змістовного розвитку»<sup>17</sup>, змінюючи аксіологічні домінанти своїх традиційних характеристик. Цим А. Нямцу пояснює семантичну рухомість таких понять, як «гамлетизм», «фаустіанство» чи «донкіхотство».

Проблема переосмислення тексту пов'язана з якісною трансформацією духовних континуумів: того, що творить, і того, що сприймає; тому гамлетизм у розумінні ХІХ і ХХ ст. має низку відмінностей. Нова епоха не тільки передбачає нове прочитання матеріалу, а й подекуди вимагає його. Із збільшенням дистанції між часом створення твору й епохою його рецепції твір поступово

---

<sup>15</sup> Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы, 1999. С. 45.

<sup>16</sup> Ibid. С. 159.

<sup>17</sup> Ibid. С. 147.

перетворюється з факту національної літератури на явище всезагального значення. Водночас відбуваються зміна актуальності проблематики, актуалізація інших смислів, які подекуди навіть були відсутніми у протосюжеті, однак текст допускав їх підключення. А. Нямцу докладно зупиняється на персоніфікації як різновиді осучаснення. У разі персоніфікації, підкреслюючи внутрішній зв'язок свого героя з міфологічно-літературним протообразом, автор надає образу-символу рис своїх сучасників. Наприклад, створюючи узагальнений портрет певного соціального прошарку суспільства, митець підкреслює зв'язок персонажа свого твору з образом Гамлета В. Шекспіра, переносячи на свого героя «морально-психологічний і поведінковий комплекс»<sup>18</sup> цього традиційного образу. Водночас акцентується звичайність і розповсюдженість традиційного персонажа, він осмислюється як людина-тип. А. Нямцу виділяє соціально-побутову й особистісну персоніфікацію.

Численні літературні варіанти традиційного сюжетно-образного матеріалу демонструють ефективність використання духовних надбань минулого для відображення актуальних проблем сучасності. Нові інтерпретації, направлені на пізнання людини і навколишнього матеріального світу, збагачують класичні зразки. Отже, істинне змістове наповнення традиційних сюжетів та образів усвідомлюється не в епоху їх створення, а за її межами. Літературні варіанти традиційних структур переконують в ефективності використання духовної спадщини минулого для відображення актуальних проблем сучасності. Звернення до традиційного сюжетно-образного матеріалу є подекуди прагненням автора виявити і художньо дослідити «глибинні витoki сучасних автору процесів і катаклізмів, через осмислення закономірностей чинника повторюваності акцентувати універсальність конкретних соціально-ідеологічних і морально-психологічних проблем»<sup>19</sup>.

А. Нямцу слушно доходить висновку, що в різні епохи сприймання традиційних сюжетів та образів зумовлюється запитам духовного континууму, що сприймає. Дослідник зазначає, що в разі сприйняття чужого національного досвіду культура-реципієнт запозичує те, чого не має, однак своїми ідейно-естетичними і смисловими характеристиками воно є співзвучним її національним

---

<sup>18</sup> Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы, 1999. С. 70.

<sup>19</sup> Ibid. С. 80.



традиціям. Подібність соціально-історичних, ідеологічних і морально-психологічних чинників спонукає культурну свідомість одного народу звертатися до сюжетів, образів і мотивів іншого для відображення, осмислення та встановлення тенденцій і закономірностей своєї дійсності. Зберігаючи національну своєрідність протосюжету, традиційні структури мають тенденцію до інтернаціоналізації їхніх формально-змістових характеристик. Однак саме національна особливість конкретного загальновідомого матеріалу дозволяє побачити в конкретному загальне і, навпаки, виявляє його універсальний контекст. У творі утворюється асоціативно-символічний підтекст, конкретно-історичне, національне перегукується з універсальним, позачасовим. У новому національному середовищі традиційні сюжети й образи «здійснюють перехід на більш високий порівняно з попередніми версіями ідейно-тематичний рівень сприйняття, моделювання та пізнання дійсності»<sup>20</sup>.

А. Нямцу зазначає, що використання традиційного сюжетно-образного матеріалу впливає на духовну свідомість і культурний розвиток народу в різні культурно-історичні епохи, особливо в перехідні, оскільки в цьому матеріалі сконцентровані ідеї й уявлення, які неодноразово допомагали людству осмислити закономірності свого розвитку, вказували шляхи звільнення від духовного рабства. Нестабільність, часта зміна орієнтирів та ідеалів призводять до того, що література (і мистецтво взагалі) у пошуках моральних орієнтирів звертається до традиційних сюжетів та образів, які є своєрідними морально-психологічними моделями, образним осмисленням духовної еволюції цивілізації. Попри важливість соціально-ідеологічних та політичних чинників, під час використання традиційного сюжетно-образного матеріалу в літературі акцентуються філософсько-етичні та морально-психологічні проблеми, концентрується увага на дослідженні гармонії та суперечностей світу людини. Дослідник визначає такі головні тенденції використання культурних зразків минулого, як: орієнтація культури на осмислене знищення багатотисячолітніх традицій рецепції, «підкреслена відмова від нормативності, пошук парадоксальних сюжетних ходів і мотивацій, очевидне зближення традиційних структур із національно-історичними і духовними реаліями <...>, акцентування звичайності, «середності»

---

<sup>20</sup> Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы, 1999. С. 65.

персонажів, які багатівікова культурна традиція ідеалізувала <...>»<sup>21</sup>.

А. Нямцу наголошував на тому, що дослідження закономірностей еволюції конкретної традиційної структури в літературі повинно враховувати тенденції її функціонування в попередні культурно-історичні епохи, оскільки лише так можна виявити стійкі характеристики, які притаманні певному традиційному матеріалу попри вплив чинників культури, яка сприймає. Кожна епоха, вкладаючи у традиційні сюжети й образи своє розуміння людської природи і шляхів її вдосконалення, намагаючись осмислити свою еволюцію, орієнтується на загальнолюдський досвід. Загальновідомі структури, накладені на конкретну культурно-історичну дійсність, стають сучасними, допомагають нам зрозуміти навколишній світ, наш час, самих себе, оскільки вони самі є відображенням суперечностей світу людини та вічності.

У результаті розгляду досліджень А. Волкова й А. Нямцу ми підсумовуємо, що традиційні сюжети й образи є надбанням загальнокультурної пам'яті. Вони є актуальними протягом століть і допомагають осмислити як усезагальне, так і конкретне, національно-історичне. Вступаючи в діалог із певною національною культурою, вони переживають адаптацію та трансформацію, відображаючи певні ідейно-естетичні запити цієї культури, набувають низку специфічних смислів.

Зрозуміло, що у висвітленні соціально-естетичного життя будь-якого літературного явища треба знати і враховувати деякі чинник: характер історичної епохи, читацьке сприйняття, основні тенденції літературної критики, художню інтерпретацію в літературі, сценічне життя драматичних витворів, стан тексту літературного твору, його буття в інших видах мистецтва. Саме ці чинники створюють певні передумови активізації чи, навпаки, нейтралізації окремих потенційних змістових можливостей, що містить твір. Вивчити соціально-естетичне життя літературного явища можна лише за допомогою історико-функціонального дослідження, розглядаючи всі названі вище чинники, простежити змістові можливості твору в минулому та визначити, які змістові потенції має твір зараз. З огляду на те, що увага прозаїка чи поета до культурної спадщини визначається насамперед його естетичними

---

<sup>21</sup> Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы, 1999. С. 64.

уподобаннями, необхідно, як зазначав літературознавець Марк Гольберг, «ставити питання про психологічні основи звертання письменника до тих чи інших творів минулого і сучасності, заглиблюватися в його творчу лабораторію <...>»<sup>22</sup>. Для розуміння філософського значення твору, його підтексту варто брати до уваги як первісне значення образу, так і історичні обставини й індивідуальність автора.

Ми розглядаємо традиційний сюжетно-образний матеріал як один із проявів літературної взаємодії, що є свідченням міжкультурного діалогу, оскільки використання традиційних структур є зв'язком певної літератури і конкретного митця із традиціями світового мистецтва. За звертання до таких сюжетів та образів відбувається діалог літературних творів і їхніх авторів, тобто взаємний обмін культурним надбанням. Як слушно підкреслював М. Гольберг, «проблема життя компонентів однієї художньої системи в іншій і є виявом діалогу культур»<sup>23</sup>.

У дослідженні функціонування традиційних сюжетів та образів у культурі варто враховувати, що «кожний текст має свій *інтерпретаційний потенціал* (курсив М. Гольберга – Г.Д.), який визначає здатність його включатися в нові історико-культурні контексти, долати час і простір, ставати близьким і зрозумілим багатьом поколінням тих, хто сприймають»<sup>24</sup>, а кожна нова інтерпретація традиційного образу є розгортанням інтерпретаційного потенціалу праобразу, тих можливостей, які закладені в ньому. Саме багатий інтерпретаційний потенціал праобразу спричиняє різноманітні інтерпретації. Інтерпретації, які суперечать смислу, вступають у конфлікт одна з одною або ж із правдивими інтерпретаціями. Інтерпретації, що відповідають тексту твору, доповнюють одна одну, відображаючи духовний досвід інтерпретатора та його бачення світу.

## 2. Образ Гамлета та його життя в часі

Інтерпретація традиційного образу Гамлета є тлумаченням смислу образу Гамлета у В. Шекспіра, оскільки саме англійський

---

<sup>22</sup> Гольберг М. Порівняльне вивчення слов'янських літератур, проблеми історичної поетики і теорія діалогу. *Studia Philologica*. Дрогобич, 2005. С. 213.

<sup>23</sup> *Ibid.* С. 212.

<sup>24</sup> Гольберг М. Інтерпретаційний потенціал як герменевтична проблема. *Studia Hermeneutica. Герменевтика тексту: між істиною і методом*. Дрогобич, 2003. Vol. 1. С. 11.

драматург надав Гамлету глибину філософської думки, що зумовила багатий інтерпретаційний потенціал образу. Інтерпретація образу Гамлета – це діалог із В. Шекспіром, його твором і епохою. Інтерпретація традиційного образу є завжди невичерпною, оскільки, ставши фактом культури, він починає своє життя, яке вже не залежить від задуму автора твору. Ідейно-естетичний зміст традиційного образу знаходить відображення в інших творах, водночас під час рецензії праобразу ми мимоволі беремо до уваги вже відомі його інтерпретації.

О. Анікст виділяв такі підходи до інтерпретації трагедії В. Шекспіра «Гамлет»: 1) релігійний (як утвердження чи заперечення християнського чи іншого віросповідання, погляду на життя); 2) філософський (відповідність трагедії принципам ідеалізму чи матеріалізму, ствердження оптимістичного, скептичного чи песимістичного погляду на життя); 3) політичний (захист старого феодального порядку чи пошук нових суспільно-політичних форм); 4) етичний (етичний опортунізм, байдужість до моральних принципів чи обстоювання певної позитивної системи моралі); 5) психологічний, що включає в себе психоаналітичний<sup>25</sup>. Оскільки всі ці інтерпретації трагедії пов'язані з характеристикою її головного героя, О. Анікст виокремлював суб'єктивний напрям в інтерпретації (акцентування особливості характеру Гамлета та його поглядів) і об'єктивний (пояснення поведінки принца неможливістю виправдати перед усіма справедливості помсти й об'єктивними перешкодами на шляху до її здійснення).

Насамперед звернемося до російського осмислення Гамлета і гамлетизму, яке висвітлить найважливіші суперечливі аспекти проблеми. Першою серйозною розвідкою в цьому контексті варто назвати статтю ««Гамлет», драма Шекспіра. Мочалов у ролі Гамлета» Віссаріона Белінського. Розтлумачуючи філософський зміст трагедії, російський критик пов'язував його із сучасною йому епохою, інтерпретуючи героя В. Шекспіра за допомогою філософської тріади Г.В.Ф. Гегеля. В. Белінський доходить висновку, що кожен переживає епоху «морального дитинства» – період у житті, коли дійсність не розходиться із власними мріями людини, тобто є стан гармонії з навколишнім світом. Аналізуючи внутрішню еволюцію Гамлета, В. Белінський стверджував, що за

---

<sup>25</sup> Шекспир У. Полное собрание сочинений : в 8 т. / под ред. А. Смирнова, А. Аникста. Москва : Искусство, 1960. Т. 6. С. 587–588.

дитинством настає перехід до змужності, який «завжди буває епохою розпаду, дисгармонії»<sup>26</sup>, бо дійсність вступає в суперечності з ідеалами людини. Це обов'язково стається з кожною порядною людиною. Однак «вихід із цього дисгармонійного стану в гармонію духу, шляхом внутрішньої боротьби і свідомості, є долею лише *кращих*»<sup>27</sup> (курсив В. Белінського – Г.Д.). Погоджуючись із Й.В. Гете в тому, що ідея «Гамлета» – «слабкість волі за усвідомлення обов'язку»<sup>28</sup>, В. Белінський уважав слабкість волі проявом основної ідеї розпаду, «переходу з дитячої, несвідомої гармонії і самонасолоти духу в дисгармонію і боротьбу, які є необхідною умовою для переходу в мужню і свідому гармонію і самонасолоту духу»<sup>29</sup>, зазначаючи, що від природи Гамлет є сильною особистістю. У результаті розпаду людина досягає вищого щабля свого розвитку, гармонії, тобто отримує «просвітлений погляд» на дійсність, «підноситься до абсолютного спостереження істини», приймає життя, «у якому немає відносного добра і зла, але в якому все – безумовне благо»<sup>30</sup>. Гамлет знайшов для себе гармонію в переконанні, що бути завжди готовим – це все, тобто в тому, що в житті немає «нічого випадкового, нічого довільного, лише одне необхідне»<sup>31</sup>. Як бачимо, В. Белінський виділяв в образі Гамлета такі психолого-філософські характеристики, що проявляються в ситуації становлення особистості. Критик проводив паралелі між собою, представником свого покоління і Гамлетом: «Гамлет! чи розумієте ви значення цього слова? – воно велике і глибоке: це життя людське, це людина, це ви, це я, це кожен із нас, більшою чи меншою мірою, у високому і смішному, але завжди в жалюгідному і сумному значенні <...>»<sup>32</sup>.

У 1841 р. В. Белінський відкидає ідею «примирення» з дійсністю, і захоплення Гамлетом поступається місцем критиці ганебної бездіяльності, нерішучості та рефлексії принца, який «ніяковіє

---

<sup>26</sup> Белинский В. «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета. *Полное собрание сочинений : в 13 т.* / В. Белинский. Москва : Изд-во АН СССР, 1953. Т. 2. С. 256.

<sup>27</sup> Ibid. С. 291.

<sup>28</sup> Ibid. С. 257.

<sup>29</sup> Ibid. С. 293.

<sup>30</sup> Ibid. С. 301–302.

<sup>31</sup> Ibid. С. 293.

<sup>32</sup> Ibid. С. 254.

перед майбутнім подвигом, блідне перед страшним викликом, вагається і лише говорить, замість того, щоб діяти». Критик пише про те, що в Гамлеті бореться обурення проти злочину з безсиллям «вступити з ним у відкритий і відчайдушний бій, як того вимагає усвідомлення обов'язку»<sup>33</sup>. Та водночас він вказував і на велич принца, бо пов'язував Гамлета із прогресивним суспільним прошарком. Свідченням цього є лист до В. Боткіна, у якому В. Белінський писав: «<...> у нас відобразився один із найважчих моментів суспільства <...>», «становище істинно трагічне! <...>», «ми і кроку не можемо зробити без рефлексії <...>», «на розраду нашу (хоч це і погана розрада) ми можемо сказати, що хоч Гамлет (як характер) і страшенно паскудний, однак він збуджує в усіх ще більше співчуття до себе, ніж могутній Отелло й інші герої шекспірівських драм», «він слабкий і сам собі здається гидким, однак лише вульгарні люди можуть називати його вульгарним і не бачити проблесків величного в його нікчемності»<sup>34</sup>. На різних етапах формування свого філософського світогляду В. Белінський по-різному тлумачив ідею «Гамлета», по-різному інтерпретував цей образ. Ми можемо говорити навіть про своєрідну персоніфікацію образу Гамлета, бо критик завжди розглядав себе і своє покоління у фокусі цього образу, прив'язуючи своє тлумачення до конкретної соціальної ситуації.

Соціально-побутовою та частково особистісною персоніфікацією Гамлета є також інтерпретація образу у статті Івана Тургенєва «Гамлет і Дон Кіхот». Письменник, розглядаючи дві протилежні особливості людської природи, дав характеристику «двом корінним напрямам людського духу»<sup>35</sup>, які знайшли своє втілення та крайній вияв у Гамлеті В. Шекспіра і Дон Кіхоті М. де Сервантеса. І. Тургенєв асоціює Гамлета із дворянськими інтелігентами, передовою силою російського суспільства 40-х рр. XIX ст. Їм на зміну прийшла нова суспільна сила – віддані ідеї та зв'язані з народом Дон Кіхоти. Тому вирок Гамлету звучить категорично: «Гамлети достеменно є

---

<sup>33</sup> Белинский В. Статья пятая. *Полное собрание сочинений : в 13 т. /* В. Белинский. Москва : Изд-во АН СССР, 1955. Т. 7. С. 313.

<sup>34</sup> Белинский В. Письма 1829–1840. *Полное собрание сочинений : в 13 т. /* В. Белинский. Москва : Изд-во АН СССР, 1955. Т. 11. С. 526–527.

<sup>35</sup> Тургенев И. Накануне. Гамлет и Дон Кихот. Отцы и дети. 1859–1861. *Полное собрание сочинений и писем : в 28 т. /* И. Тургенев. Москва ; Ленинград : Наука, 1964. Т. 8. С. 192.

некорисними для маси, вони їй нічого не дають, вони її нікуди вести не можуть, тому що самі нікуди не йдуть»<sup>36</sup>, бо вони постійно сумніваються в усьому і ніколи не можуть визначитися в тому, що є істина. Гамлети – безплідні, вони «нічого не знаходять, нічого не винаходять і не залишають за собою сліду, окрім сліду власної особистості, не залишають за собою справи №<sup>37</sup>. Критикуючи данського принца, письменник зазначає, що кожен знаходить у Гамлеті власні риси. Хоча недоліки Гамлета дратують І. Тургенєва, вони є йому близькими і зрозумілими. Фактично, тут інтерпретатор сам себе відносить до гамлетового типу, показує, що в ньому переважають риси Гамлета, які він вважає вадами. Інтерес до «Гамлета» І. Тургенєв пояснював як «красотами <...> найчудовішого твору», так і «сучасним станом публіки», «її прагненням до самосвідомості і роздумів», «її сумнівами в самій собі і її молодістю»<sup>38</sup>. Отже, І. Тургенєв підкреслював, що не тільки він сам шукав у Гамлеті розв'язання проблем власної особистості, відчував духовну спорідненість із ним, а й сучасне йому покоління вважало Гамлета близьким і зрозумілим.

Уважаючи, що Гамлет містить у собі «початок заперечення», І. Тургенєв пише, що це заперечення Гамлета піддає сумніву добро, аналізує його, вишукуючи своїх ворогів, якими є «зло і неправда», однак у злі він не сумнівається, а «вступає з ним у жорстокий бій»<sup>39</sup>. Зауважимо, що тут І. Тургенєв суперечить сам собі, бо того, хто бореться зі злом і неправдою, неможливо назвати некорисним та бездіяльним. Далі письменник знову стає непослідовним, бо вже не вважає, що Гамлет не здатен розпізнати істину, і схвалює те, що Гамлет чітко бачить істину у брехню.

Проблема кожного Гамлета в тому, що «нищівна сила» заперечення не знає, де їй зупинитися, бо те, що вона має знищити, часто нероздільно злито з тим, що вона має «помилувати»<sup>40</sup>. У цьому трагічна сторона людського життя. Для справи потрібна і воля, і думка. Але думка перешкоджає волі. Розум, який себе контролює, не здатен на вчинки внаслідок аналізу. І. Тургенєв

---

<sup>36</sup> Тургенєв І. Накануне. Гамлет и Дон Кихот. Отцы и дети. 1859–1861. *Полное собрание сочинений и писем*: в 28 т. / И. Тургенєв. Москва; Ленинград: Наука, 1964. Т. 8. С. 192. С. 179.

<sup>37</sup> Ibid. С. 180.

<sup>38</sup> Ibid. С. 185.

<sup>39</sup> Ibid. С. 183.

<sup>40</sup> Ibid.

стверджує, що в кожній людині і Гамлет, і Дон Кіхот може чергуватися і навіть зливатися в єдине ціле. Письменник також зазначає, що в житті не існує Гамлетів і Дон Кіхотів у чистому вигляді. Гамлет у нас – це сила «консерватизму» і сила «особистості, що розмірковує і сама себе розробляє»<sup>41</sup>, Дон Кіхот – сила «руху», «прогресу». «Закон людського життя» письменник бачив у боротьбі і примиренні цих «основ, що безперестанно роз'єднані і безперестанно зливаються»<sup>42</sup>. І. Тургенева цікавило, якою має бути особистість, щоб бути корисною суспільству та приводити в рух історію, тобто бути Дон Кіхотом, для якого головне – ідея і мета, і водночас діяти мудро, вибирати правильний шлях, аналізуючи і передбачаючи наслідки, як Гамлет. Критик доходив висновку про те, що особистості необхідно розвивати в собі позитивні риси і Гамлета, і Дон Кіхота для соціального прогресу. В. Белінський і І. Тургенєв задали у своїх статтях загальний тон російським дискусіям про Гамлета і гамлетизм, що тривають до тепер.

Значимо, що надзвичайно цікавий контекст інтерпретації образу Гамлета та гамлетизму репрезентують дослідники ХХ ст. Варто підкреслити, що в літературно-критичних статтях минулого століття термін «гамлетизм» переважно вживається, коли йдеться про гамлетизм як соціальне явище. Філософське та теоретичне осмислення проблеми Гамлета та гамлетизму в російській літературі початку ХХ ст. почалося з текстів Павла Флоренського й Інокентія Анненського.

Видатний богослов, філософ і вчений, представник російської культури Срібного віку П. Флоренський розмірковує над твором В. Шекспіра у своїй статті «Гамлет». Відправною точкою цієї статті є твердження філософа про те, що трагічною в п'єсі є лише внутрішня боротьба в душі принца, боротьба двох свідомостей, тобто двох правд, двох принципів, які є несумісними.

П. Флоренський доходить висновку, що трагічне в «Гамлеті» закорінене в релігійних переживаннях. Гамлет живе в перехідний момент історичного процесу, коли стара релігійна свідомість вже віджила. Він відчуває це, оскільки є розумним і добре освіченим. Однак Гамлет є консерватором, бо не в силах відкинути цю свідомість. Нова свідомість паралізує стару. Уся поведінка Гамлета

---

<sup>41</sup> Тургенев И. Накануне. Гамлет и Дон Кихот. Отцы и дети. 1859–1861. *Полное собрание сочинений и писем* : в 28 т. / И. Тургенев. Москва ; Ленинград : Наука, 1964. Т. 8. С. 187.

<sup>42</sup> Ibid. С. 184.



залежить від того, під дією якої свідомості він перебуває. Коли одна свідомість не паралізує іншу, Гамлет здатний на рішучі вчинки, він сміливий, винахідливий, хоробрий. Але різко і раптово дії змінюються роздумами про них, коли Гамлет під владою іншої свідомості. П. Флоренський звертається до літературних джерел «Гамлета», щоб пояснити подвійну свідомість героя. Перед Гамлетом стоїть завдання відомстити, що є вимогою родової свідомості. Привид, який закликає до помсти, – це дух минулого, який прагне повернути свого нащадка до культу його роду. Однак Гамлет В. Шекспіра відрізняється від Гамлета Саксона Граматика та Ф. Бельфоре, оскільки англійський драматург, на думку П. Флоренського, наділив Гамлета початками християнської свідомості. Саме тому принц уже не здатен діяти, як мав би діяти раніше. «Боротьба богів – ось що викликає у глибинах духу альтернативну зміну релігійних свідомостей; теомахія – ось істинний зміст «Гамлета» і його нутряна, глибинна дія»<sup>43</sup>, – стверджує П. Флоренський. Гамлет гине, оскільки «не в силі передчасно виконати непосильну місію – передчасно перевести людство до нової релігійної свідомості»<sup>44</sup>.

Гамлет не був християнином, однак він загинув, як стверджує інтерпретатор, «шукаючи шляхів, якими можна перейти до нової свідомості»<sup>45</sup>. Отже, у релігійного філософа П. Флоренського образ Гамлета став символом боротьби двох свідомостей. Гамлетизм П. Флоренського, його сприймання дійсності через образ Гамлета має суто релігійне забарвлення: Гамлетом є кожна особистість, яка жила чи живе, безкінечно страждаючи в пошуках правди, кожний, хто прагне бути справжнім християнином.

І. Анненський розмірковував над «Гамлетом» у своїй праці «Книги відображень». Поет визначає таємницю Гамлета як «проблему-отруту», яку ще нікому не вдалося розгадати. Нарис «Проблема Гамлета» з'явився, бо для поета не висловити свої враження про принца – це все одно, що відмовитися від своїх роздумів про нього, що означало б «відмовитися і від думок про мистецтво, тобто від життя»<sup>46</sup>. Наголошуючи на тому, що Гамлет

---

<sup>43</sup> Флоренский П. Гамлет. *Сочинения : в 4 т.* / П. Флоренский. Москва : Мысль, 1994. Т. 1. С. 269.

<sup>44</sup> Ibid. С. 271.

<sup>45</sup> Ibid. С. 280.

<sup>46</sup> Анненский И. Проблема Гамлета. *Книги отражений* / И. Анненский. Москва, 1979. С. 11.

різний, І. Анненський докладно характеризує дві його особливості – Гамлет-художник і Гамлет-актор. Ці риси є конкретними характеристиками особистості, яка втілена в образі Гамлета. Вони і визначають, на думку автора нарису, проблему принца. Ставлення Гамлета до світу й оточення таке ж, як у художника до своїх витворів, тобто «вони мають відповідати його ідеалові, його задумам і сподіванням <...>»<sup>47</sup>.

Автор нарису вбачає в Гамлеті також актора-імпровізатора, якого «потішає навіть не особиста вигадка, а здатність змінювати вигадки»<sup>48</sup>. І. Анненський стверджує, що трагічну історію Гамлета визначає якраз те, що Гамлет є актором і художником, в основі природи якого лежить естетизм, адже «Гамлет дивиться на життя крізь призму своєї мрії про прекрасне»<sup>49</sup>.

Поет наголошує, що для Гамлета зло не в тому, що змушує нас страждати, що ображає нас чи ганьбить. Зло для Гамлета в огидному, скотському, а ідеал благородства – це ідеал краси. Убивця його батька «не стільки образив християнського бога правди, скільки потьмарив елінських богів краси»<sup>50</sup>. Визнаючи, що Гамлет його інтригує, інтерпретатор заздрить йому. І. Анненський стверджує, що Гамлет «символізує не тільки почуття краси, але й ще більшою мірою її чутливий і тривожний пошук, її музику»<sup>51</sup>. Ось чому поет переконаний, що ми також часто хочемо бути Гамлетами, *гамлетизуємо* (курсив мій – Г.Д.) все навколо нас, переносячи «його слова і музику його рухів в умови, які найменше їм підходять»<sup>52</sup>. Гамлет для інтерпретатора – це музика краси в серці кожного з нас. І. Анненський, змальовуючи Гамлета як конкретну особистість, уважає, що ми всі є Гамлетами в нашому безкінечному пошуку краси, що є виявом гамлетизму самого І. Анненського. Для І. Анненського Гамлет – наше прагнення ідеалу прекрасного, що є недосяжним.

Варто відзначити, що П. Флоренський та І. Анненський уважали В. Шекспіра суголосним античності. Вони зазначали, що «корені

---

<sup>47</sup> Анненский И. Проблема Гамлета. *Книги отражений* / И. Анненский. Москва, 1979. С. 165.

<sup>48</sup> Ibid. С. 166.

<sup>49</sup> Ibid. С. 168.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Ibid. С. 170.

<sup>52</sup> Ibid. С. 172.

Гамлета йдуть від Ореста»<sup>53</sup>, героя тетралогії Есхіла «Орестея». Ця думка наводить на роздуми про те, як і чому саме явище гамлетизму має античні корені.

У книзі «Наш сучасник Вільям Шекспір» над образом героя В. Шекспіра та гамлетизмом розмірковував Григорій Козинцев. Дослідник слушно відзначав, що образ Гамлета став художнім типом, бо в ньому знайшли відображення не лише риси людини, яка жила в певному місці й у певний час, а «ті властивості людської природи, які мають особливу стійкість і живучість»<sup>54</sup>. Тому ім'я Гамлета, як стверджує Г. Козинцев, є подекуди узагальненням властивостей цілих націй у певні моменти їхнього розвитку, що і привело до виникнення поняття «гамлетизм». Автором гамлетизму є не В. Шекспір, а численні його нащадки. Це поняття лише частково стосується трагедії англійського драматурга, змінюється час від часу і зв'язується з явищами, які протилежні одне одному, бо викликані різними суспільними причинами. Кожна епоха бачить Гамлета по-своєму, акцентуючи окремі риси принца, обмежуючи трагедію якоюсь однією темою.

М. Єлизарова у статті «Образ Гамлета і проблема «гамлетизму» у російській літературі кінця ХІХ ст. (80–90 рр.)» розглядає гамлетизм як закономірне явище періоду переоцінки цінностей на межі двох епох, що полягає в «з'ясуванні сучасних відносин і найскладніших соціальних і психологічних конфліктів»<sup>55</sup> через образ Шекспірового героя. Дослідниця зазначає, що в Росії кінця ХІХ ст. образ Гамлета трактується довільно, однобоко. Російський Гамлет – нудьгуючий песиміст, який відкидає можливість змінювати дійсність. Ці риси інтелігента кінця даної епохи спочатку «виступали в певному ореолі, були героїзовані»<sup>56</sup>. Згодом Гамлетом прикривали «духовну пустку і фальшивий героїзм»<sup>57</sup>. Тому інтелігенти, які «спекулювали на імені Шекспірового героя»<sup>58</sup>, піддавалися гострій критиці. Проблема гамлетизму – це, як

---

<sup>53</sup> Анненский И. Проблема Гамлета. *Книги отражений* / И. Анненский. Москва, 1979.

<sup>54</sup> Козинцев Г. Гамлет, принц датский. *Наш современник Вильям Шекспир* / Г. Козинцев. Ленинград ; Москва, 1962. С. 169.

<sup>55</sup> Елизарова М. Образ Гамлета и проблема «гамлетизма» в русской литературе конца ХІХ в. (80–90-е гг.). *Филологические науки*. 1964. № 1. С. 46.

<sup>56</sup> Ibid. С. 48.

<sup>57</sup> Ibid. С. 54.

<sup>58</sup> Ibid. С. 49.

зазначає М. Єлізарова, проблема долі російської інтелігенції взагалі. Дослідниця вважає, що особистісну та соціально-побутову персоніфікацію образу Гамлета зумовлює його світосприйняття, яке є світосприйняттям інтелігента.

Рисам російського гамлетизму присвячена і стаття Т. Шах-Азізової «Трохи про гамлетизм»<sup>59</sup>. Гамлетизм, на думку цієї авторки, є корінною властивістю не лише російської інтелігенції, а й російської нації загалом. Вона припускає, що такі риси Гамлета, як переважання думки над дією, рефлексія, нудьга, закладені в генах росіян. Російський Гамлет мав різне обличчя в кожний окремий момент російської історії. Дослідниця доходить висновку про те, що гамлетизм може існувати з позитивним або негативним забарвленням, іронічно чи драматично, може переходити з одного рівня на інший. Т. Шах-Азізова демонструє, що амбівалентність гамлетизму залежить від стану російської інтелігенції, яка по своїй природі є теж амбівалентною. Слушним є висновок дослідниці про те, що проблема гамлетизму є проблемою нашого сприйняття. Саме тому історія ставлення до гамлетизму сповнена суперечностей.

Власне визначення і характеристику гамлетизму дає О. Довлатова-Мечик у статті «Гамлетівська ситуація. «Російський Гамлет» Аполлон Григор'єв». У зв'язку з роздумами над особистістю А. Григор'єва дослідниця окреслює ситуацію Гамлета так: «нерозуміння і неприйняття героя суспільством, неприйняття героєм суспільства, певна замкнутість у своєму внутрішньому світі»<sup>60</sup>. Усі тлумачення трагедії В. Шекспіра «Гамлет», незважаючи на різноманітність, визнають те, що в її основі лежить усвідомлення героєм необхідності боротьби з дійсністю і розуміння того, що він безсилий це зробити. Саме тут, на думку О. Довлатової-Мечик, причина виникнення гамлетизму, який вона визначає так: «страждання Гамлета як висловлення духовного життя певного покоління, інколи цілої нації». О. Довлатова-Мечик дає характеристику рисам сучасного гамлетизму – «сумніви, вагання, роздвоєння особистості, переважання рефлексії над волею до дії»<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Шах-Азізова Т. Немного о гамлетизме. *Русская интеллигенция. История и судьба*. Москва, 2000. С. 220–224.

<sup>60</sup> Довлатова-Мечик А. Гамлетовская ситуация. «Русский Гамлет» Аполлон Григорьев. *Русская филология: сборник научных работ молодых филологов*. 1996. № 7. С. 151.

<sup>61</sup> Ibid. С. 150–151.

Цікавим є те, що дослідниця Н. Зубова, порівнюючи перше і друге кwartо «Гамлета», стверджувала, що в першому не було гамлетизму, бо Гамлетова «душевна боротьба із самим собою і з покладеним на нього обов'язком звужена до розмірів особистої проблеми», «сумніви Гамлета не знаходять виходу в тих широких узагальненнях, які тепер надають йому такої філософської значущості»<sup>62</sup>. Як бачимо, тут ідеться не про персоніфікацію образу Гамлета, а якраз про гамлетизм, який був закладений В. Шекспіром. Гамлетизм, як вважає дослідниця, передбачає вирішення не певних особистих дилем, а розгляд широкої філософської проблематики, що знаходимо у другому кwartо трагедії.

Літературознавець Т. Бачеліс стверджувала, що «проблеми Гамлета стають проблемами кожного, хто здатен їх усвідомити», вважаючи ці проблеми соціальними. Т. Бачеліс зазначає, що цей образ є особливо актуальним перед якимись катаклізмами чи після них, бо «гамлетове світовідчуття пов'язане з почуттям особистої відповідальності перед історією і людством»<sup>63</sup>. За Т. Бачеліс, сучасні Гамлети – це глибокі та різнобічні особистості, які творять історію.

Для І. Верцмана Гамлет є виразником нових поглядів, які принесла із собою епоха Відродження. У дослідженні «Гамлет» Шекспіра» він характеризує трагедію як трагедію розчарувань у всьому людстві, коли відбувається крах ілюзій героя. Для І. Верцмана Гамлет – гуманіст, який ставить перед собою й іншими високі моральні вимоги. У пошуках істини принц переоцінює і середньовічні, і ренесансні цінності. Сміливий і шляхетний Гамлет, нещадно звинувачуючи світ, засуджуючи вади суспільства, намагається змінити встановлений порядок речей. Причина його страждань у тому, що він не знає, як внести гармонію в дійсність, як подолати зло. Ошукані надії Гамлета – це ошукані надії людства, а «слабкість Гамлета – відображення практичного безсилля кращих людей його часу»<sup>64</sup>. І. Верцман переконаний, що Гамлет «із того ж матеріалу, що і всі революціонери, і прагнення істини в нього таке ж, як у них»<sup>65</sup>. Драматург, на думку І. Верцмана, цією трагедією

---

<sup>62</sup> Зубова Н. Два варианта «Гамлета». *Шекспировский сборник*. Москва, 1959. С. 276.

<sup>63</sup> Бачеліс Т. Образ Гамлета в искусстве XX в. *Современное западное искусство*. XX в. Москва, 1988. С. 112.

<sup>64</sup> Верцман И. «Гамлет» Шекспира. Москва, 1964. 102 с.

<sup>65</sup> Ibid. 105 с.

стверджує, що світ є прекрасним, що гармонія у світі є, бо в ньому існують такі, як Гамлет. Його «нешадність думки і жадоба істини» завжди надихатимуть нас у боротьбі за краще майбутнє. Як бачимо, для І. Вецмана Гамлет є уособленням ідеалу людини, тих найкращих рис, які притаманні кожному.

Досить цікавими в контексті теми нашого дослідження є польські інтерпретації Гамлета та гамлетизму. У польському літературознавстві маємо цілу серію розвідок про польського Гамлета: від піонерських робіт Юзефа Третьяка “Hamlet polski” (1896 р.) і Кароля Іжиковського “Kariera Hamleta” (1939 р.) до підсумовуючої монографії Яцека Тшнаделя “Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem”. Зупинимось коротко на деяких основних характеристиках польського Гамлета і польського гамлетизму.

Польські дослідники зазначають, по-перше, що трагедія В. Шекспіра «Гамлет» «належить до тих творів, які найбільше вплинули на образ польської романтичної думки і літератури»<sup>66</sup>. У такому контексті Гамлет відігравав подвійну роль у формуванні польського романтизму. З одного боку, Гамлет як персонаж трагедії став одним із взірців романтичної постаті і романтичного героя взагалі. З іншого боку, «Гамлет» як сценічний твір служив аргументом у знаменитій полеміці між романтиками і класиками. Перша польська постановка «Гамлета» відбулася у Львові в 1797 р.

Треба зауважити, що польські митці дозволяли собі оригінальні переробки й інтерпретації В. Шекспіра. Польські дослідники особливо акцентують зв'язок сценічної постаті Гамлета з романтичним типом літературного героя, із властивими йому меланхолією, емоціями. Причому одні дослідники вбачали в Гамлеті тип байронічного героя, а інші – свого сучасника. Так, літературознавець Ванда Красвська звертає особливу увагу на гамлетичні типи в польській літературі XIX ст., на різноманітні ремінісценції та цитати з «Гамлета» в Юліуша Словацького, Адама Міцкевича, Антонія Мальчевського й інших, а також на думки Теофіла Ленартовича про шкідливий вплив В. Шекспіра на польську літературу.

З огляду на тематику нашого дослідження для нас цікавими є передусім Гамлет і гамлетизм. Ця проблема детально розглянута в уже згаданій монографії Я. Тшнаделя. Автор дослідження зазначає,

---

<sup>66</sup> Krajewska W. Hamlet (hamletyzm). *Słownik literatury polskiej XIX wieku* / pod redakcją Józefa Bachorza i Aliny Kowalczykowej. Wrocław, 1994. S. 332.

що він трактує Гамлета «як своєрідну модель», «як своєрідний міф постаті, що є чинником культури». На думку Я. Тшнаделя, «Гамлет став для сучасної культури в Європі такою міфічною моделлю, якою для грецької культури були, наприклад, Орест чи Едіп»<sup>67</sup>. Польський дослідник послідовно аналізує образ Гамлета в різних польських авторів (К. Галчинський, Я. Івашкевич, Є. Анджеєвський, В. Гомбровіч, З. Герберт). Особливо цікавим у дослідженні Я. Тшнаделя є розділ про Станіслава Виспянського, польського модерніста, драматурга, автора есею про Гамлета.

С. Виспянський передав своє розуміння проблеми Гамлета в польській культурі в лаконічній, афористичній формі: «W Polsce zagadka Hamleta jest to, co jest w Polsce do myślenia»<sup>68</sup>. У драмах С. Виспянського немає гамлетичного героя, але драматург написав у 1904 р. невелику студію про Гамлета, яка, на думку дослідників, є найбільш незвичайним текстом про Гамлета не тільки в польській, а й у світовій шекспірології. У студії С. Виспянського про Гамлета ми маємо справу з найрізноманітнішими роздумами про етику особистості та натовпу, поступу і жертви. Я. Тшнадель підкреслює, що в С. Виспянського Гамлет є вже не героєм Шекспірової трагедії, а героєм модерністичної містерії без історичного і психологічного навантаження; цей польський Гамлет уже не є ні ренесансним, ні сучасним героєм, а лише символічним «знаком оклику»<sup>69</sup>.

Підсумовуючи проблематику польського гамлетизму, зауважимо, що особлива «кар'єра» чекала польського Гамлета в роки Другої світової війни, коли в польських поетів дуже часто з'являються вірші на тему «бути чи не бути» Польщі як державі. Ця тематика спеціально актуалізувалась у польській поезії, присвяченій подіям Варшавського повстання.

## ВИСНОВКИ

З огляду на викладене ми можемо дійти висновку, що інтерес до традиційного образу Гамлета не минає, але зрозуміло, що «сюжет і образ Гамлета міг стати міфом (літературного походження) для наступної культури лише після того, як Шекспір вклав у нього свої глибокі і вічні змісти»<sup>70</sup>. Саме ці «глибокі і вічні змісти», які ми

---

<sup>67</sup> Trznadel J. *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*. Paris, 1988. S. 9.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Ibid. S. 141.

<sup>70</sup> Приходько И. Ответ оппоненту. *Филологические записки*. 1997. Вып. 8. С. 13.

розглядаємо як гамлетизм в образі героя, і є причиною того, що Гамлет стає символом, який входить в історичну дійсність наступних епох, спричиняє діалог культурологічних контекстів. Унаслідок цього в різних національних культурах формується свій національний тип гамлетизму.

Ми виходимо з того, що трагедія «Гамлет», увібравши в себе духовне надбання попередніх століть, осмислює джерела, якими скористався В. Шекспір, відповідно до тих філософських і соціальних проблем, які були актуальними в добу її написання. Розглядаючи образ Гамлета як певний символ, ми погоджуємося з «обов'язковою залежністю змісту символу від традиції, культурної ситуації часу і від життя окремої людини – поета»<sup>71</sup>.

Розглядаючи образ Гамлета як традиційний образ, ми простежили, як образ Гамлета проникає в майбутнє, живе і функціонує в ньому, набуваючи різноманітних символічних значень, а також як майбутнє проникає в цей образ, провокуючи різноманітні тлумачення. У дослідженні, зупинившись на певних аспектах інтерпретації образу Гамлета, а саме: філософському, релігійному, психологічному й ідейно-естетичному, ми показали, як Гамлет і гамлетизм живуть кожен раз по-іншому у «вимогливому дусі часу»<sup>72</sup>. Зазначимо, що різні аспекти інтерпретації трагедії неможливо розглядати ізольовано, оскільки вони взаємозв'язані та подекуди взаємозумовлені.

Усі змісти, які інтерпретатори образу Гамлета знаходять у ньому (якщо вони не суперечать тексту трагедії), були закладені творцем цього образу й узагальнювали прагнення людини до самопізнання, намагання знайти власну філософію життя, що знаменує процес становлення особистості.

Довге життя постаті Гамлета в європейській культурі є наслідком передусім структури цього образу. Свого часу відомий російський шекспіролог Леонід Пінський писав про специфіку структури образу Гамлета у В. Шекспіра так: «<...> Схожа структура піднімає героя над глядачем та читачем. Вона створює в «Гамлеті» ідеальну (вічну) ситуацію з героєм – нормою «мислячої людини» (*Homo sapiens*), людини, «що знає свій час». Вона розрахована і на мислячого читача, як співтворця, на його власну

---

<sup>71</sup> Мных Р. Категория символа и библейская символика в поэзии XX века. Lublin, 2002. S. 222.

<sup>72</sup> Бартошевич А. Шекспир. Англия. XX век. Москва, 1994. С. 33.



уву про час, *про свій час* (курсив Л. Пінського – Г.Д.). Кожна епоха, кожна постановка «Гамлета» у своїх акцентах творчо відтворює ланки, яких бракує між малим, драматично репрезентованим часом (данського королівства) і тим великим Часом, який протистоїть героєві та становить його трагедію, – відтворює кожного разу відповідно до свого розуміння часу, усвідомлення ролі часу в житті людини і відповідно до свого розуміння про «мислячу людину». Гнучка драматична форма «Гамлета» <...> унеможливує остаточне вирішення завдання (для будь-якого часу)<sup>73</sup>. Зауважимо, що ці слова Л. Пінського про життя «Гамлета» у часі перегукуються з відомими думками М. Бахтіна про життя літературного твору в контексті «великого часу» («большого времени»).

### АНОТАЦІЯ

Дослідження присвячене традиційним образам, сюжетам та мотивам, які входять у традицію (традиціоналізуються) на певному етапі розвитку культури. У розвідці представлено висновки літературознавців про поняття і терміни теорії традиційних сюжетів та образів, основні параметри неминучості традиціоналізації певних сюжетно-образних структур і закономірності їх подальшого історико-літературного буття. Розглянуто деякі аспекти інтерпретації образу Гамлета, а саме: філософський, релігійний, психологічний та ідейно-естетичний. Аналіз інтерпретацій образу Гамлета демонструє, що звернення до традиційного сюжетно-образного матеріалу є насамперед свідомим запозиченням, а вже згодом відбуваються його осмислення й інтерпретація в новому контексті. У разі включення образу в духовну свідомість іншої культурно-історичної епохи, що має інакше бачення і розуміння навколишньої дійсності, відбуваються розширення і збагачення характеристик образу, його осучаснення, він отримує національно-психологічні характеристики того народу, який його запозичує.

### Література

1. Аникст А. «Фауст» Гете. Москва, 1979. 238 с.
2. Тураев С. Гете и формирование концепции мировой литературы. Москва, 1989. 267 с.

---

<sup>73</sup> Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. Москва, 1971. С. 131–132.

3. Ільницький М. Вічні образи. *Українська літературна енциклопедія : в 5 т.* / гол. ред. УРЕ ім. М.П. Бажана. Київ, 1988. Т. 1. С. 337.
4. Нямцу А. Поэтика традиционных сюжетов. Черновцы, 1999. 176 с.
5. Бартошевич А. Шекспир. Англия. XX век. Москва, 1994. 288 с.
6. Волков А. Теорія традиційних сюжетів та образів. *Традиційні сюжети та образи : дослідження* / А. Волков та ін. Чернівці, 2004. С. 59–96.
7. Гольберг М. Порівняльне вивчення слов'янських літератур, проблеми історичної поетики і теорія діалогу. *Studia Philologica*. Дрогобич, 2005. С. 207–218.
8. Гольберг М. Інтерпретаційний потенціал як герменевтична проблема. *Studia Hermeneutica. Герменевтика тексту: між істиною і методом*. Дрогобич, 2003. Vol. 1. С. 9–17.
9. Шекспир У. Полное собрание сочинений : в 8 т. / под ред. А. Смирнова, А. Аникста. Москва : Искусство, 1960. Т. 6. 688 с.
10. Белинский В. «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета. *Полное собрание сочинений : в 13 т.* / В. Белинский. Москва : Изд-во АН СССР, 1953. Т. 2. С. 253–345.
11. Белинский В. Стаття п'ята. *Полное собрание сочинений : в 13 т.* / В. Белинский. Москва : Изд-во АН СССР, 1955. Т. 7. С. 302–357.
12. Белинский В. Письма 1829–1840. *Полное собрание сочинений : в 13 т.* / В. Белинский. Москва : Изд-во АН СССР, 1956. Т. 11. 719 с.
13. Тургенев И. Накануне. Гамлет и Дон Кихот. Отцы и дети. 1859–1861. *Полное собрание сочинений и писем : в 28 т.* / И. Тургенев. Москва ; Ленинград : Наука, 1964. Т. 8. 623 с.
14. Флоренский П. Гамлет. *Сочинения : в 4 т.* / П. Флоренский. Москва : Мысль, 1994. Т. 1. С. 250–280.
15. Анненский И. Проблема Гамлета. *Книги отражений* / И. Анненский. Москва, 1979. С. 162–172.
16. Козинцев Г. Гамлет, принц датский. *Наши современники Вильям Шекспир*. Ленинград ; Москва, 1962. С. 165–270.
17. Елизарова М. Образ Гамлета и проблема «гамлетизма» в русской литературе конца XIX в. (80–90-е гг.). *Филологические науки*. 1964. № 1. С. 46–56.

18. Шах-Азизова Т. Немного о гамлетизме. *Русская интеллигенция. История и судьба*. Москва, 2000. С. 220–224.
19. Довлатова-Мечик А. Гамлетовская ситуация. «Русский Гамлет» Аполлон Григорьев. *Русская филология : сборник научных работ молодых филологов*. 1996. № 7. С. 150–155.
20. Зубова Н. Два варианта «Гамлета». *Шекспировский сборник*. Москва, 1959. С. 256–290.
21. Бачелис Т. Образ Гамлета в искусстве XX в. *Современное западное искусство. XX в.* Москва, 1988. С. 112–143.
22. Верцман И. «Гамлет» Шекспира. Москва, 1964. 143 с.
23. Krajewska W. Hamlet (hamletyzm). *Słownik literatury polskiej XIX wieku / pod redakcją Józefa Bachórzea i Aliny Kowalczykowej*. Wrocław, 1994. S. 332–333.
24. Trznadel J. Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem. Paris, 1988. 332 s.
25. Приходько И. Ответ оппоненту. *Филологические записки*. 1997. Вып. 8. С. 12–18.
26. Мных Р. Категория символа и библейская символика в поэзии XX в. Lublin, 2002. 258 s.
27. Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. Москва, 1971. 607 с.

**Information about the author:**

**Duchyminska (Horenok) Halyna Yuriivna,**

Candidate of Philological Sciences, Associate Professor,

Associate Professor at the English Language Department

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

24, Ivan Franko street, Drohobych, Lviv region, 82100, Ukraine