

**КЛАСИЧНА ЄВРОПЕЙСЬКА ЛІТЕРАТУРА
В ІМАНЕНТНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Е. ШТАЙГЕРА
(НА ПРИКЛАДІ ТРАГЕДІЇ В. ШЕКСПІРА
«ГАМЛЕТ, ПРИНЦ ДАНСЬКИЙ»)**

Радченко О. А.

ВСТУП

У літературно-критичній спадщині відомого швейцарського теоретика літератури, засновника школи іманентної інтерпретації художнього твору Емілія Штайгера (1908–1987) класична європейська література посідає чільне місце. І це не дивно, адже сам літературознавець виступав із критикою сучасної літератури, стверджуючи, що лише література минулих епох є справжнім утіленням творчого Духу і, лише «вчуваючись» у неї під час читання і пізнання, людина здатна возвеличитися¹. Те, що творчість Вільяма Шекспіра швейцарський науковець уважав однією з акцидентій творчого Духу у герменевтичному тлумаченні цього слова, засвідчує той факт, що своє дослідження, присвячене іманентній інтерпретації трагедії Гамлет, принц данський, він опублікував у книзі з красномовною назвою «Вершини часу», куди увійшли також тлумачення творів Софокла, Горація і А. Мандзоні².

В. Шекспіру присвячено тисячі критичних досліджень, світова шекспіріана є неосяжною. Це стосується і трагедії «Гамлет». За твердженням критика Г. Штраумана, із другої половини минулого століття у середньому кожні чотири дні у світ виходить нове дослідження Гамлета³. Ім'я ж самого протагоніста перетворилося на

¹ Ці думки Е. Штайгер висловив у промові «Література і громадськість» (Literatur und Öffentlichkeit) 17 грудня 1966 р. з нагоди вручення йому літературної премії міста Цюріх. Вона стала відправним моментом розлогої публічної дискусії, що увійшла в історію під назвою «Цюріхська літературна суперечка». Її матеріали див.: Der Zürcher Literaturstreit: Eine Dokumentation / hrsg. von Walter Höllerer. Stuttgart: Kohlhammer, 1967. S. 90–97.

² Staiger E. Gipfel der Zeit: Studien zur Weltliteratur. Zürich – München : Artemis, 1979. 302 S.

³ Straumann H. Theater – Wahrheit und Wirklichkeit. Zürich : Oprecht, 1962, S. 52.

літературознавчий термін «гамлетизм»⁴. Однак насправді ситуація виявляється парадоксальною: чим більше феномен Гамлета піддається фаховому дослідженню, чим більше науковців намагаються витлумачити питання божевілля чи вагань головного героя, тим більше смислових пластів розкриває трагедія, тим більш ускладненою постає її проблематика. Влучною у цьому контексті видається думка А.В. Шлегеля: «Это загадочное произведение похоже на иррациональные уравнения; в них от неизвестных величин всегда остается дробь, которую невозможно решить никоим образом... Здесь судьба человека оказывается колоссальным сфинксом: каждого, кто не способен разгадать его страшной загадки, сфинкс грозитя бросить в бездну сомнений»⁵. Саме така поліфонічність твору, як сказав би М. Бахтін, приваблює Е. Штайгера. Предестенуючи претензії до науковості власної інтерпретації⁶, вірний заклик Е. Гуссерля «До самих речей!» швейцарський літературознавець пропонує автентичне іманентне прочитання тексту шекспірівської трагедії, яке вважає мистецтвом «усвідомлення того, що нас захоплює»⁷.

1. Дуальність світу і питання божевілля протагоніста

У випадку такого загадкового героя як Гамлет дослідник-позитивіст насамперед спробує реконструювати біографію данського принца. Натомість Е. Штайгер аналізує характер протагоніста, спираючись тільки на текст трагедії, на той контекст, який закладає у твір сам В. Шекспір.

Першими, хто належить до цього контексту, є друзі студентських років Гамлета – Розенкранц і Гільденстерн. Король і королева викликали їх до Ельсінора, щоб ті засвідчили божевілля друга. Обидва імені були доволі розповсюдженими серед данців тих часів, мають однакову морфологічну будову. Їхні носії виступають завжди разом, у певному конститутивному дуалі, мовлять в однаковому стилі та вклоняються однаковим жестом. Вони викликають

⁴ Пор.: Торкут Н. Гамлетизм: українська версія (пролегомени до дискусії). *Ренесансні студії*. Запоріжжя, 2015. Вип. 23–24. С. 147–180.

⁵ Цит. за: Фишер К. Гамлет Шекспира / пер. с нем. А. Страхова. Москва: Издание журнала «Правда», 1905. С. 18.

⁶ Staiger E. *Shakespeare. Hamlet. Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München: Artemis, 1979. S. 123.

⁷ Staiger E. *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976. S. 11

комічне враження, як і всі особи, схожі на маріонеток. І саме маріонетками їх вважає Е. Штайгер, адже вони лише виконують волю монархів, перебуваючи повністю у їхніх руках⁸.

У II сцені другої дії Гамлет зустрічає їх украй привітно: “My excellent good friends! How dost thou, Guildenstern? / Ah, Rosencrantz! Good lads, how do ye both?” (1327–1328)⁹ Якщо у звертанні “excellent good friends” ще можна відчитати деяку іронію, то “good lads” звучить безсумнівно щиро. Далі слідує дружня розмова із грубими натяками, природня для молодіжного кола Віттенбергу. Гамлет, здається, вперше за довгий час спілкується легко і невимушено, проте це триває недовго: уже за мить у нього виникає підзора, що давніх друзів найнято шпигувати за ним. А після їхнього зізнання головний герой видає промову, яка яскраво презентує дихотомію між його теперішнім душевним станом і світовідчуттям юності – ідеалістичним піднесенням, що «нагадує тріумфальну самосвідомість духовних лідерів ренесансу, закарбовану у “De dignitate hominis” Піко делла Мірандоли чи натурфілософських діалогах Джордано Бруно»¹⁰: “I have of late – but wherefore I know not – lost all my mirth, forgone all custom of exercises; and indeed, it goes so heavily with my disposition that this goodly frame, the earth, seems to me a sterile promontory; this most excellent canopy, the air, look you, this brave o’erhanging firmament, this majestical roof fretted with golden fire – why, it appeareth no other thing to me than a foul and pestilent congregation of vapours. What a piece of work is a man! how noble in reason! how infinite in faculties! in form and moving how express and admirable! in action how like an angel! in apprehension how like a god! the beauty of the world, the paragon of animals! And yet to me what is this quintessence of dust?” (1391–1402).

Описаний світ був духовною батьківщиною, свого роду Аркадією Гамлета, про яку він тепер згадує, наче перебуваючи у

⁸ Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 124.

⁹ Текст «Гамлета» цитуємо за: Shakespeare W. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. URL: https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play_view.php?WorkID=hamlet&Score=entire&pleasewait=1&msg=pl Надалі при покликанні на це джерело у круглих дужках подаємо лише номер рядків.

¹⁰ Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 125. Тут і надалі переклад німецькомовних цитат мій – О.Р.

засланні: у ній він почувався щасливим і міг вільно послуговуватись усім розквітом сил. Таким його раніше знала й Офелія:

The courtier's, scholar's, soldier's, eye, tongue, sword,
Th' expection and rose of the fair state,
The glass of fashion and the mould of form... (1842–1844)

Це слова закоханої, але Е. Штайгер готовий їм вірити, адже вони описують молодого принца таким, яким він постає зі спорадичних описів автора. “The courtier’s eye”: пригадується природня шляхетність царедворця, зображена Б. Кастильоне у книзі “Il Libro del Cortegiano” (1528); “scholar’s tongue”: Гамлет знає давню історію і сучасну літературу, розуміється на театрі, вміє правильно виголошувати промови і, як годиться освіченій людині, сам пише вірші; “soldier’s sword”: хто наважиться змагатися з Лаертом у фехтуванні, повинен добре володіти зброєю. Щоправда, сам Гамлет не вважає себе воїном, а в одному місці тексту, який часто воліють упускати інтерпретатори, протиставляє себе Геркулесу (355–356), з чого випливає висновок, що він невисокого зросту чи худорлявої статури. Усе ж його можна вважати “the expection and rose of the fair state” та “the glass of fashion and the mould of form”, тим більше з огляду на те, що йому довелося здобувати багато речей, які були дані іншим від народження.

Однак перед глядачем Гамлет постає не у своїй величі. Уперше ми бачимо його у II сцені першої дії на державній раді: єдиний у чорному вбранні, збоку, з опущеними додолу очима. Що його так змінило? Старий король, його любий батько, про якого герой говорить майже із благоговінням, помер. Що стало причиною раптової смерті, він іще не знає, але здогадується в “prophetic soul” (778). Через два місяці його матір одружилася з його дядьком Клавдієм, братом її першого чоловіка. Клавдій отримав трон і керує тепер як король урочистою державною радою. Так створюється ситуація, не цілком зрозуміла для нас, як і для шекспірівської публіки. Питання: чи правомірно зайняв трон Клавдій, чи узурпував владу? – автор залишає, вочевидь, навмисно відкритим, що розв’язало широку полеміку серед дослідників¹¹. Сам Гамлет у своєму першому монолозі нічого не згадує про власне право на

¹¹ Див.: Wilson J.D. What Happens in Hamlet. Cambridg : University Press, 1986. P. 30–32. Поп.: Hamlet-Interpretationen / hrsg. von Willi Erzgräber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977. S. 169–172. DOI: <https://doi.org/10.2307/461124>

данську корону і надалі торкається цієї проблеми дуже побічно. Тож не ущемлене честолюбство завдає йому найбільшого болю, а другий шлюб матері: пам'ять свого батька він вважає опороченою¹². “But two months dead!” (342) – це перший конкретний докір, що злітає із його вуст. Через 7 рядків Гамлет говорить уже “within a month”, а згодом узагалі “a little month”; це вказує на те, що у своєму горі принц утратив відчуття об'єктивного плину часу. Однак водночас в інтерпретатора зароджується сумнів: якщо Гамлет не може навіть правильно виміряти час, чи можна взагалі довіряти його судженням щодо сумнівних питань.

Зокрема, свого дядька він називає “a satyr” (344), “a villain” (2359) чи “a vice of kings” (2494), гидиться його, наче останнього пияка, хоча це зовсім не відповідає дійсності. Вже із першої сцени трагедії ми дізнаємося, що Клавдій активно готується до війни із норвезьким принцом Фортінбрасом, уміло залучаючи і дипломатичні методи: місія його послів Вольгіманда і Корнелія мала великий успіх. В. Шекспір показує читачу, що Клавдій – хороший монарх, а це є доволі неочікуваним у драмі, що завершується «покаранням братовбивці»¹³. Тобто образ Клавдія, який носить у собі Гамлет, також сфальшований, викривлений запеклою ненавистю.

Далі Е. Штайгер наводить ще один доказ того, що судженням Гамлета не можна беззаперечно довіряти. У своєму першому монолозі наодинці він називає шлюб матері кровозмішенням (аналогічну тезу згодом повторить Привид): “With such dexterity to incestuous sheets!” (361). Ця тема також була добре розвинута різними критиками, часто з аналогією до інцесту Іокасти¹⁴. Щоправда, швейцарський літературознавець вважає це неправомірним, посилаючись як на текст Біблії¹⁵, так і на історичний факт легітимованого Папою Римським одруження короля Генріха VIII з Катериною Арагонською. Тобто шлюб із вдовою брата, на відміну від шлюбу між матір'ю і сином, не був непорушним табу, а

¹² Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 127.

¹³ Поп.: Lewis C.S. Hamlet: Der Prinz oder das Dichtwerk? *Wege der Shakespeare-Forschung* / hrsg. von Karl L. Klein. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. S. 448.

¹⁴ Особливо див.: Wilson J.D. What Happens in Hamlet. Cambridge: University Press, 1986. P. 39–41.

¹⁵ Левит 18.

залишити ще одне суперечливе питання без відповіді належало до авторської інтенції¹⁶.

Зазначена авторська інтенція мала на меті підкреслити ту ефемерність предметів і невизначеність явищ, які стали результатом душевної трагічної зворушеності протагоніста. Відтак увесь світогляд Гамлета набуває форм негації. Е. Штайгер уважає це новаторством у творчості В. Шекспіра чи навіть усієї світової літератури: «До Гамлета не було жодного трагічного героя, в якого власний внутрішній світ займав би таку істотну частину картини навколишнього світу. Його опущені очі, здається, вказують не лише на печаль, але і на погляд усередину себе. Тож він стає першим, принаймні на сцені, представником сучасної суб'єктивності»¹⁷. Зокрема, слабкість матері дає йому підстави ненавидіти все жіноцтво, а прихильність державної ради до Клавдія спонукає проклясти весь світ:

How weary, stale, flat, and unprofitable
Seem to me all the uses of this world!
Fie on't! ah, fie! 'Tis an unweeded garden
That grows to seed; things rank and gross in nature
Possess it merely. (337–341)

І жити в такому світі немає сенсу. Перші слова монологу наодинці вказують на можливість самогубства.

Підрунтя розчарування, горя і відрази до світу головного героя відшуковується у його пізнанні нищівної дихотомії між дійсністю і видимістю (Sein versus Schein). Наприклад, матір намагається вгамувати його біль від втрати батька, вказуючи на смертність усіх живих істот і запитуючи: “Why seems it so particular with thee?” (278) У розлогій відповіді Гамлет переносить акцент на слово “seems” і в результаті «видаватися» трансформує свою семантику до «вдавати»: «чому смерть батька видається тобі чимось екстраординарним» переходить у «всі вдають, що смерть ця ординарна» (пор.: 279–289)¹⁸. Із такої перспективи у світі, що складається із зовнішньої вдаваної видимості, людина може покладися тільки на

¹⁶ Пор.: Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 129.

¹⁷ Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 130.

¹⁸ При передачі українською мовою реалій шекспірівської трагедії послуговуємось перекладом Г. Кочура за виданням: Шекспір В. Твори / пер. з англійської. Київ : Молодь, 1969. С. 151–308.

себе, на своє внутрішнє «справжнє» відчуття; вона почувається полишеною, самотньою посеред того ж творіння, котре нещодавно вважала шедевром десниці Божої, в якому почувалася захищеною. Єдиним прихистком, який знаходить собі Гамлет, стає мовна гра. І тут справді потрібно віддати належне словесній майстерності В. Шекспіра, адже у репліках протагоніста ми зустрічаємо віртуозну гру слів, семантичні двозначності, однакові фонетичні послідовності звуків у словах із протилежним значенням – усе у найкращих традиціях риторичного мистецтва тієї епохи. Щоправда, мовні ігри Гамлета, які власне віддзеркалюють згадану дихотомію між дійсністю і видимістю¹⁹, не є нешкідливими: вони агресивні, уїдливі і цинічні, звинувачуючи і викриваючи. Та все ж це лише гра, в якій кожен митець, навіть Гамлет у своєму смутку, знаходить насолоду.

Ключовим імпульсом до зміни світоглядної позиції головного героя стає його зустріч із Привидом батька. До сприйняття привида, котрий не є посланцем чи символом певної філософської доктрини на кшталт Мефістофеля з «Фауста», сучасний читач готовий навіть менше, ніж до античних богів. Тож історичне дослідження буде малопродуктивним у пошуку відповіді на запитання, що означав привид (дух) для В. Шекспіра, які вірування автор доносить своїй аудиторії²⁰. Власне, однозначна відповідь тут знову неможлива, як у випадку з інцестом чи правом престолонаслідування. У «Макбеті» і «Юлії Цезарі» проблеми не виникає, адже тамтешніх духів ми сприймаємо мимовільно як породження запаленої, вимученої уяви і не маємо підстав запитувати про їх реальність. Натомість у «Гамлеті» Привид являється спочатку офіцерам Марцеллу і Бернардо, які не знають, як із ним поводитись, а згодом Гораціо, котрий у своєму скептицизмі взагалі відмовляється бачити щось надприродне, не як якась ілюзорна тінь, що лише щось нашіптує чи вигукує «помста!», а як чітко окреслена постать у повному військовому вбранні, яка детально знає історію власного життя і здатна на логічні судження. Ми нагадаємо з опорою на церковну догматику, що у католицькій традиції привидами можуть бути душі померлих, які повертаються на землю з чистилища, щоб виправити якусь прижиттєву помилку; у протестантизмі ж, який не визнає

¹⁹ Іншим прикладом може слугувати вживання слова «common» королевою і Гамлетом в одному контексті у різних значеннях: «звичайний» та «вульгарний» (274–276).

²⁰ Wilson J.D. What Happens in Hamlet. Cambridge: University Press, 1986. P. 60–67.

чистилища, привиди були посланцями із пекла. У свідомості людей біля 1600 року ці поняття навряд чи вже мали чітке розмежування, чим користається В. Шекспір, щоб знову створити непевну ситуацію: «Гамлет не може знати точно, чи привид спонукає його зробити праведний вчинок, чи намовляє його на зло. У цьому випадку вагання, навіть якби воно не відповідало природі головного героя, було певною мірою виправданим»²¹.

Та як би не інтерпретувався привид, його з'ява завжди наводить жах на людину, адже знаменує втручання якогось іншого, незнаного світу в наш начебто впорядкований космос. Трансцендентність цього феномену автор закріплює навіть вербально, вживаючи безособовий займенник: "Look, my lord, it comes!" (667). Початок промови Привида також просякнута трансцендентальними візіями, недоступними для розуміння простого смертного. Проте надалі він постає перед Гамлетом таким, яким син знав його за життя, – величним королем, турботливим батьком і, як не дивно, люблячим чоловіком. Водночас належність до іншого світу наділяє його знанням, ширшим за знання людини, обмеженої фізичними межами. Зокрема, Привид згадує, що його дружина піддалася спокусі та вчинила перелюб із його братом, утім він не втрачає внутрішньої подружньої любові, застерігаючи Гамлета: "Taint not thy mind, nor let thy soul contrive / Against thy mother aught" (823–824). І в цих словах знову прихована смислова колізія: невже це турбота батька, який спонукає сина на жахливий вчинок? Як син має виконати настанову? Як він може елімінувати зло своїми руками так, щоб сам не стати злом? Надалі Гамлет ніколи не згадує цих слів Привида і не має наміру щадити матір. Єдине, що він запам'ятовує, це заклик до помсти. Е. Штайгер деталізує: «Він *хоче*, щоб заповідь помсти закарбувалась у нього настільки глибоко, щоб стерла все, що його досі хвилювало. Його свідомість спрямовується не на велику мету, вона спрямовується на процес усередині»²²:

Remember thee?

Yea, from the table of my memory

I'll wipe away all trivial fond records,

All saws of books, all forms, all pressures past

That youth and observation copied there,

²¹ Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 134.

²² Ibid. S. 137.

And thy commandment all alone shall live
Within the book and volume of my brain,
Unmix'd with baser matter. (835–842)

Справді, нове знання про підле вбивство батька, що відкриває Гамлетові Привид, наскрізь переформатовує світовідчуття головного героя. У наступній розмові з Гораціо і Марцеллом, закликаючи потрібною присягою свідків мовчати про побачене, Гамлет прорікає слова, які, на думку швейцарського інтерпретатора, мають визначальне значення для розуміння смислу всієї трагедії: “There are more things in heaven and earth, Horatio, / Than are dreamt of in your philosophy” (919–920). Під “your philosophy” розуміють основу на античних ученнях філософію доби Відродження, ідеали якої були зруйновані життєвою ситуацією Гамлета, що, як згадувалося вище, змінило суб’єктивну картину світу протагоніста. Тепер же зустріч із Привидом перенесла акцент із цього недосконалого світу на непізнанне потойбіччя: земне тьмяніє перед «зовсім іншим», “mysterium tremendum”, що явило себе. Гамлет відтак переступає поріг історії Нового часу і відкриває для себе світовідчуття епохи бароко. Унаслідок подій тієї ночі все життя стає для нього чужинним і “wondrous strange” (917). І щоб далі жити, говорити і діяти, йому доведеться самому стати чужинцем і диваком – “to put an antic disposition on” (925). Так ми підходимо до проблеми божевілья головного героя.

Чи справжнім було божевілья Гамлета, чи лише вдаваним? – це одне з основних питань, які непокоїли багатьох інтерпретаторів трагедії В. Шекспіра. Пригадаймо, що з Гораціо протагоніст ніколи не говорить дивно – перед цим єдиним другом він виступає у повному володінні розсудком і в одному місці тексту навіть сам зазначає: “I must be idle” (1973). Його божевілья справді не можна порівнювати із безумством Офелії. У наступних діалогах із придворними і друзями він відповідає (хоча, на перший погляд, і дивно), але під час детальнішого розгляду навіть влучніше, ніж видається візаві. Тобто з позиції сучасної клінічної психології він навряд чи божевільний. Його стан Е. Штайгер радше тлумачить як «хворобливий», адже Гамлет надає значення тому, щоб більшість людей сприймало його як хворого. З іншого боку, зустріч із Привидом настільки зруйнувала усталене розуміння світу героєм, що йому необхідний був певний психічний прихисток («божевілья

як маска приголомшеного вшент духу»²³). Відтак божевілья для Гамлета відіграє ту ж саму роль, що і мовна гра: воно надає йому змогу давати вихід своїм емоціям у ворожих висловлюваннях, сіяти сум'яття і водночас не наражатися на небезпеку, адже дурня ніхто серйозно не сприймає. Це дає йому певну свободу: “to let his madness range” (2278). Зрештою, так він переконує себе, що діє, адже із самим актом помсти ще не змирилася доблесна природа принца. Останнє знаходить прояв у його висловлюваннях на кшталт “so poor a man as Hamlet is” (989), “for my own poor part” (977) і досягає апогею у фразі: “The time is out of joint. O cursed spite / That ever I was born to set it right!” (943–944), яку Й.В. Гете²⁴ вважав ключем до розуміння його складного характеру і загадкової поведінки.

«Звихнувся час наш» – саме так сприймає тепер світ Гамлет, екстраполюючи свою життєву ситуацію на цілу епоху: зіпсованість він бачить не лише у дядькові і матері, але й у людстві загалом. Раніше Марцелл також передчував: “Something is rotten in the state of Denmark” (728). Гнилизна – влучне слово для опису світу, що оточує Гамлета. Її осердям природно вважається Клавдій, який, хоч і є мудрим правителем, але в душі своїй – звабник і братовбивця. Він не боїться викриття з боку племінника, втім присутність останнього на державній раді все ж не дає йому спокою. Він сам відчуває, що щось не так у державі, і, врешті-решт, визнає освячену, піднесену велич короля вогнищем зла:

There's such divinity doth hedge a king
That treason can but peep to what it would,
Acts little of his will. (2992–2995).

Цьому самоусвідомленню відповідає і вірність його підданих. Щоправда, їхні улесливі слова сприймаються розуміючим читачем радше іронічно²⁵. Відтак пафосна промова Розенкранца про тісний

²³ Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 141. Прототипом тут, на думку Е. Штайгера, може слугувати Брут, котрий, згідно з «Історією Риму» Тита Лівія, для втаємничення свого заміслу проти царя Тарквінія почав удавати дурня (I, 56).

²⁴ Поп.: Goethe J.W. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Düsseldorf: Albatros, 2005. Buch 4, Kap. 13.

²⁵ Ця точна зору спонукала деяких критиків задатись питанням, чи не сумнівався В. Шекспір взагалі у сані монарха. Пригадаємо, що Гамлет у II сцені першої дії навіть протиставляє короля людині: «Horatio: I saw him once. He was a goodly king. / Hamlet: He was a man, take him for all in all» (393–394). Чи не криється тут уявлення про можливість світу, в якому долю народу не визначала б воля коронованої особи.

зв'язок долі короля із його народом у III сцені третьої дії (2288–2300) можна тлумачити від протилежного: як благо монарха є благом усієї країни, так його вада є вадюю всього люду. Такий загальний злий рок згодом використав у своїй трагедії «Башта» Г. фон Гофмансталь, а за часів В. Шекспіра цей мотив часто зустрічається у драмах честі Кальдерона.

Відтак гнилизна шириться повсюди і проявляється, хоч і по-різному, у кожній дійовій особі відповідно до її характеру. Як не дивно, найважче відшукати її сліди вдається у словах і вчинках королеви. У цілях драматичної економії В. Шекспір змалював її постать доволі блякло. Те, що її спокусив Клавдій, дізнаємося лише зі слів Привида, інших доказів у тексті немає. Крім того, достеменно незрозуміло, чи знала вона про отруєння свого першого чоловіка. Видається, що ні, адже на натяки Гамлета вона відповідає відвертим здивуванням: “As kill a king?” (2418). Однак дивним виглядає те, що вона не змінює свого ставлення до Клавдія, не задумується над місією Гамлета в Англії, а під час дуелі остерігається небезпеки лише з боку Лаерта. І все ж вона любить сина – це єдина безсумнівна річ, що впливає із тексту. Загалом це дама високого сану, у поведінці якої важко розрізнити, що є величчю, самовладанням, добротою чи внутрішньою порожнечю. Здається, Гертруда взагалі воліє уникати того, що б могло вивести її із рівноваги: вона не хоче розмовляти з Офелією, хоча знає про її критичний стан; вона не хоче знати нічого, що б могло викликати її сумніви щодо Клавдія; вона закриває на все очі і прикрашає те, що прикрашати не можна.

Так відгородитися від горя Офелія неспроможна. Її образ змальовано також досить лаконічно, втім його трагічна чарівність непокоїла не одне майбутнє покоління. Спираючись на розмови, які вона провадить із Гамлетом і своїм батьком, Е. Штайгер вважає її стан «милим слабоумством». Дійсно, це навіть розмовами назвати важко, адже героїня реагує на більшість реплік на кшталт: «Я не знаю». У своїй простодушності вона просто не розуміє оточення. Натомість наодинці їй удаються і проникливі розсудливі монологи, як от цитований вище пасаж про розірваність Гамлетового духу,

Та Е. Штайгер вважає такі міркування спекулятивними, адже вони сформовані сучасним, демократичним способом мислення, не притаманним тій епосі. Див.: Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit.* Zürich – München : Artemis, 1979. S. 145–416.

яким захоплювався Г. Кольридж²⁶. При данському дворі вона, дочка Полонія, є «благородною кров'ю в ексзилі»²⁷, занадто скромною, щоб суперечити і протидіяти іншим. Цим можна пояснити і те, що вона шпигує за коханим на вимогу батька. У своїй беззастережній покорі Офелія сама боїться собі зізнатися, на який хибний шлях стала. Так гнилизна торкається її і знищує, як безвинну жертву.

Знищує вона і винного – Полонія. У першій дії він ще виступає як поважний і мудрий радник короля, та з розвитком сюжету все більше піддається загальному моральному упадку. Його головні хиби – хитрість і впертість. Він неперебірливий у засобах, тож навіть посилає служника у Париж шпигувати на власним сином. Будучи переконаним у своїй прозорливості, він шпигує і за Гамлетом, намагаючись вивідати причину його божевілья. Це врешті-решт приносить йому смерть за килимом від шпаги головного героя.

Інакша справа з його сином Лаертом. У першій дії цей малопомітний, вихований, дещо самовпевнений молодик повністю перебуває в тіні Полонія. У четвертій дії, коли він на чолі юрби данців висаджує двері замку і шукає помсти за смерть батька, перед нами постає лютий, але чесний чоловік, який рішуче і сміливо йде до своєї мети. Лише після розмови із Клавдієм у VII сцені четвертої дії він сходить із праведного шляху і дає вмовити себе, щоправда все ж “almost against my conscience” (3949), на найпідступніший злочин.

Ще яскравіше наростання лиха прочитується в образах Розенкранца і Гільденстерна. Вони дозволяють використовувати себе в ролі шпигунів за другом юнацтва, намагаються загладити провину за свою невдачу перед королем, немало лестять його величності та вже не запитують, чи є наступні доручення, за які вони охоче беруться, поєднувані із честю та їх дружбою із Гамлетом. Це порядні молоді люди, яких отруїла атмосфера при дворі.

Таким бачить своє оточення Гамлет після зустрічі із Привидом. Між першою і другою діями проходить орієнтовно два місяці (про це опосередковано вказується у третій дії: 2008). Хоча художній час доволі умовний²⁸, та все ж важко зрозуміти, що лише через такий

²⁶ A new variorum edition of Shakespeare's Hamlet / ed. by Horace Howard Furness. New York : Dover Publ., 1963. Vol. 1. P. 221.

²⁷ Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 148.

²⁸ Е. Штайгер демонструє на кількох прикладах, що В. Шекспір у трагедії дуже вільно поводить з часом, показуючи певні події тоді, коли це пасує його творчому

довгий часовий відрізок Гамлет вперше з'являється перед Офелією, до того ж у такому вигляді:

Lord Hamlet, with his doublet all unbrac'd,
No hat upon his head, his stockings foul'd,
Ungart'ed, and down-gyved to his ankle;
Pale as his shirt, his knees knocking each other,
And with a look so piteous in purport
As if he had been loosed out of hell
To speak of horrors – he comes before me. (1035–1041)

Це вдавене чи справжнє божевілья? Автор залишає глядача у сумнівах, можливо прагнучи цим образом ще раз продемонструвати, наскільки зустріч із Привидом потенціонувала до нестерпності страждання протагоніста від споглядання протиріччя між видимістю і дійсністю, яке він передчував ще у першому монолозі. Тепер він почувається в оточенні лицемірів і мучиться питанням, чи не належить і його кохана до гнилого світу. Тому він так дивно з нею поводить, а в наступних діалогах неодноразово вживає слово “honest/honesty” (1281, 1283, 1305, 1366). Водночас у цій сцені Гамлет відходить від тих настанов, які давав собі у попередній: хоча присягався відкинути всі юнацькі знання, сконцентрувавшись на майбутній помсті, та зачисляє Офелію (за аналогією до матері) до когорти зіпсованих як жінку, природою якої є слабкість, він зустрічає Полонія, читаючи книжку. З якою б метою це не робилось, але образ читаючого Гамлета добре закарбовується у пам'яті глядача, адже саме літературу герой згодом використає як оманливий маневр задля досягнення власної цілі.

У наступному діалозі з Полонієм Гамлет демонструє свою неприязнь уже звиклою грою слів. Зокрема, під час зустрічі він ідентифікує королівського радника як “fishmonger”, що, на перший погляд, виказує у ньому божевільного, однак може мати і прихований смисл. Зокрема, Г. Кольридж припускає, що тут міститься алюзія на те, що Полоній хоче визнати його таємниці і продати королю²⁹, а у загальному контексті літератури 1600-х років

замислу, не звертаючи уваги на їхню часову послідовність. Це швейцарський учений вважає прийнятним, адже глядача більше цікавить розвиток дії на сцені, а не обрахунок місяців. Детальніше див.: Staiger E. *Shakespeare. Hamlet. Staiger E. Gipfel der Zeit.* Zürich – München : Artemis, 1979. S. 150.

²⁹ A new variorum edition of Shakespeare's Hamlet / ed. by Horace Howard Furness. New York : Dover Publ., 1963. Vol. 1. P. 145.

«торговцями рибою» називали також звідників³⁰. Е. Штайгер знову апелює до визнання рівноцінними всіх можливостей, адже трагедія написана передусім для постановки на сцені, де глядач сприймає дію тут і зараз, не маючи часу на ретроспективу і не знаючи наступних ходів. «Публіка сприймає лише проблиск двозначності та нісенітниці; вона стривожена, зацікавлена, розгублена. І саме цього, здається, прагне Шекспір у промовах Гамлета»³¹. А чого прагне сам Гамлет? Загальний аналіз його мовної гри свідчить, що він найчастіше використовує її задля власного задоволення і в цій гіркій забаві залишається настільки самотнім, наче говорить сам із собою: співрозмовники не розуміють його і тлумачать його слова на власний розсуд (наприклад, що б не говорив Гамлет, Полоній вбачає у ньому лише юнака, котрий збожеволів через нещасливе кохання).

Водночас полісемантизм висловлювань Гамлета, який надає героєві моторошної привабливості сфінкса, віддзеркалює те, наскільки він ізольований у своєму виснаженому внутрішньому світі. У наступному триалозі з Розенкранцом і Гільденстерном самотність Гамлета виливається у порівняння Данії із в'язницею (1345), а коли друзі не погоджуються з цим твердженням, лунає фраза “for there is nothing either good or bad but thinking makes it so” (1350–1351). Цей пасаж є одним із найбільш цитованих у Німеччині з шекспірівської трагедії. Деякі представники романтизму, як от Л. Тік, убачали у ньому зародки ідеалізму Й.Г. Фіхте: все, що існує, існує лише в мені; справжнім є тільки моє Я. Однак Е. Штайгер не підтримує такі далекосяжні судження, наголошуючи, що схожа ідеологія була типовою для англійського письменництва початку XVII століття аж до Г. Спенсера³², а випадок Гамлета варто тлумачити так: після краху наївної гармонії його внутрішнього світу і довілля герой тенденціює до довіри лише власному розуму³³. У цьому ж ключі слід інтерпретувати його фразу “A dream itself is but a shadow” (1358), не проводячи паралелей до Кальдерона,

³⁰ The new Shakespeare. Hamlet / ed. by John Dover Wilson. Cambridg : University Press, 1972. P. 170.

³¹ Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 154.

³² The new Shakespeare. Hamlet / ed. by John Dover Wilson. Cambridg : University Press, 1972. P. 173.

³³ Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 156.

Л. Тіка чи Г. фон Гофмансталя, для котрих уся реальність є сном: саме зустріч із Привидом робить Гамлета сновидою. Відтоді минуло трохи часу, а він ще нічого не зробив. Він повністю зайнятий тим, щоб якось скласти до купи картину буття, що постала тепер перед його сомнамбулічним зором, і примиритись із примарами, якими він відчувається оточеним. Цей паралізуючий стан Гамлет сам згодом опише як “melancholy” (1676)³⁴. І тільки поява акторів руйнує цю фрустрацію.

Зустріч із акторами оживлює Гамлета. Він, на подив присутнім, дуже радо вітає їх. Е. Штайгер припускає, що його давня любов до театру поєдналась із його новим поглибленим розумінням відношення між видимістю і дійсністю: «Театр – це ілюзорний світ, який водночас визнає свій ілюзорний характер і тому по-своєму щирий; окрім того, він розкриває справжню сутність світу, яка є лише видимістю»³⁵. Щоправда, задоволення від самої акторської гри в цій сцені перевершує метафізичне значення театру. Гамлет згадує студентські роки і цитує знаний напам'ять монолог Енея, повністю забуваючи реальну обстановку. Більше того, сам автор, здається, забуває її, адже влітає у трагедію тогочасні проблеми власного «Глобуса» (тут свавілля В. Шекспіра стосовно свого тексту досягає апогею, яке інтерпретатор однак списує на відчуття безмежного простору, що огортає обмежений художній твір). Та сама література повертає героя до тьми: на піку патетичної промови він згадує трагедію «Вбивство Гонзаго» і у нього зароджується план дії:

About, my brain! Hum, I have heard
That guilty creatures, sitting at a play,
Have by the very cunning of the scene
Been struck so to the soul that presently
They have proclaim'd their malefactions... (1663–1667)

Дискусії навколо питання, чому так довго вагався Гамлет, перш ніж діяти, не вщухають³⁶. Найпоширенішою є думка про те, що

³⁴ З великою вірогідністю можна припустити, що В. Шекспір добре знав виданий у 1586 р. трактат «Treatise of Melancholy» Т. Брайта. Зрештою, у ті часи це була досить популярна тема, яка отримала класичне оформлення в книзі Р. Бартона «The Anatomy of Melancholy» (1621). У шекспірівській трагедії можна віднайти багато паралелей, однак це виходить за межі іманентної інтерпретації.

³⁵ Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 158. Від подальших аналогій з творчістю Кальдерона і Л. Тіка швейцарський вчений утримується.

³⁶ Див. огляд в: Wilson J.D. What Happens in Hamlet. Cambridge : University Press, 1986. P. 52–86.

герой не діє, адже підозрює, що Привид може бути посланцем пекла, який спонукає його до вбивства невинного. Відтак нерішучість і бездіяльність Гамлета виправдана, принаймні до середини третьої дії: він просто шукає реальних доказів і неквапливо, із холодним розсудком планує помсту. Однак свою промову протагоніст починає із пристрасних докорів собі: “O what a rogue and peasant slave am I!” (1623) Це можливо лише за умови, що він упевнений у щирості слів Привида, тож його позиція постає в іншому світлі. Складається враження (і з розвитком дії воно посилюється), що він лише шукає гідного виправдання власним ваганням. “Yet I, a dull and muddy-mettled rascal, peak / Like John-a-dreams, unpregnant of my cause...” (1640–1643), – усі дотеперішні діяння поза «власною справою»: любов, спогади, роздуми, читання, словесна гра, театралізація. Вони характеризують Гамлета як рухомий дух, тоді як дух, націлений на мету, є інертним і нічого поза нею не сприймає. Гамлет ще не склав конкретного плану і перед учинком упадає у болісну, але безплідну роботу своєї уяви. Навіть його удаване божевілля є марним, воно лише вказує йому, що щось відбувається, тоді як насправді воно більше загрожує, аніж сприяє його задуму. Тому герой і називає себе «мрійником»: він просто блукає лабіринтом свого внутрішнього світу і не наважується зробити серйозний крок назовні³⁷. Крім того, він називає себе боягузом: “Am I a coward?” (1645), хоча з інших контекстів випливає, що він не цінує власного життя. Щоправда, остерігатися смерті він може лише тепер, коли у нього з’являється реальний план дій. Цю тему, хоч і завуальовано, він обмірковує й у своєму найвідомішому монолозі.

2. Від екзистенційного монологу до трагічності розв’язки

На основі критичного огляду кількох інтерпретацій Е. Штайгер висловлює переконання, що крилатий вислів Гамлета “To be, or not to be – that is the question” (1749) можна тлумачити лише в останню чергу, після аналізу всього монологу як цілісності. Важливо усвідомити, що в усіх своїх монологах протагоніст виходить із

³⁷ Детально див.: Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit.* Zürich – München: Artemis, 1979. S. 163–164. Водночас превалювання зосередженості на внутрішньому світі Е. Штайгер не вважає слабкістю Гамлета, радше це частина його непересічної долі.

поточної ситуації³⁸. Гамлет вирішив викрити Клавдія виставою; він знає, наскільки небезпечний для нього цей задум, і у рядках 2–4 (1750–1753) розмірковує, чи шляхетніше терпіти несправедливість долі чи боротись із нею навіть ціною життя. Він не питає, чи благороднішим є воно за вселенським стандартом, а “nobler in the mind” суто для нього, його внутрішньої сутності, яку він вважав єдиною справжньою реальністю, – алюзія на самотність людини, чия віра у життя була зламана, але вроджене благородство якої не постраждало. Боротьба такої самотньої людини проти “a sea of troubles” безнадійна. Під «морем мук» Гамлет розуміє передусім неосяжну силу страждань, які обрушилися на нього через вбивство батька і другий шлюб матері, а також кінець його кохання, кінець його дружби юнацьких років, кінець його віри в людину як вінця творіння, кінець його радості від споглядання краси світу. У цьому ж ключі він говорить далі про “The heartache, and the thousand natural shocks / That flesh is heir to” (1755–1756), уже не про свою долю, а про долю людей загалом, які здатні зрозуміти, ким вони є (прикметно, що тут герой надає своєму душевному болю специфічну фізичну реальність, намагаючись елімінувати закиди, що це лише витвір його уяви). Перед лицем можливої смерті Гамлет обмірковує власне життя як ціле, запитує себе, чи варто ним жертвувати, і розширює власну долю до прикладу *conditio humana* загалом³⁹.

Але якщо “To die – to sleep” (1757), тоді краще бути мертвим, аніж терпіти муки життя. Не тільки краще. “‘Tis a consummation / Devoutly to be wish’d” (1756–1757) і означає смерть: із глибокої туги за смертю на цьому етапі свого монологу Гамлет вирішує ризикнути вбивством короля Клавдія. Навіть якщо він зазнає невдачі, він отримає лише те, що є найбільш бажаним. Дивно однак, що Гамлет говорить не про життя після смерті, а про сни, які ми можемо бачити у смерті: “To sleep – perchance to dream” (1758). Нагадаємо, що раніше у розмові з Розенкранцем і Гільденстерном він уже говорив про свої погані сни, але тоді мав на увазі реальні події

³⁸ Ф. Шлегель, чий німецькомовний переклад трагедії вважається еталоном, ініціював помістити у першого рядка монологу слово «hier» (тут): «Sein oder Nichtsein: das ist hier die Frage» (Бути чи не бути – ось в чім тут питання), див. коментар в: *Shakespeares Werke. Englisch und Deutsch. hrsg. von L.L. Schücking.* Berlin: Deutsche Buchgesellschaft, 1960. S. IX.

³⁹ Staiger E. *Shakespeare. Hamlet. Staiger E. Gipfel der Zeit.* Zürich – München : Artemis, 1979. S. 169.

життя. Тепер він бачить життя після смерті у внутрішньому світі, що є для нього справжньою реальністю.

Показово, що перераховуючи життєві біди, Гамлет називає лише ті, котрі завдають людям інші люди; хвороби чи старості немає в його переліку. Натомість “the oppressor’s wrong”, “the proud man’s contumely”, “the pangs of despis’d love” (1764–1765) – це топи світової літератури, які зустрічаються ще у Соломона і багатьох античних самовидців людських мук. На рівень із ними він поміщає страждання, котрі не можна назвати поетичними, як от “the law’s delay” чи “the insolence of office” (1765–1766). Е. Штайгер вважає, що тут автор знову дозволив собі свавілля вкласти в уста Гамлета реалії, які є частиною не художнього світу трагедії, а власного життя⁴⁰.

Далі слідує рядки, які зазвичай інтерпретуються як можливість самогубства⁴¹. Утім Гамлет, на відміну від першого монологу, не розглядає його стосовно себе. Наказ Привида все змінив: тепер існує лише вибір між «терпіти муки» і «край покласти їм борню». Тим більше самогубство, безумовно, не є для нього «благородством духу». Гамлет просто розмірковує над тим, чому інші люди (хто не має вищої місії) добровільно не йдуть із життя, і знаходить пояснення: “the dread of something after death” (1771). Та наступними ж словами: “The undiscover’d country, from whose bourn / No traveller returns” (1772–1773), – він потрапляє у когнітивний дисонанс, адже сам бачив такого мандрівника. Більш вартим уваги є його подальший висновок: свідомість (conscience) перетворює людей на боягузів (пор.: 1776–1781). Відтак безперервні обдумування, сумніви і випробування видаються хворобливими. Це паралізує, відволікає від наміру. Водночас руйнуються “enterprises of great pith and moment” (1779)⁴². Тож у фіналі монологу герой готовий на фатальний вчинок.

Як ми бачимо, порівняно з іншими монологами Гамлета цей монолог також стосується конкретної ситуації, однак набагато

⁴⁰ Поп.: Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München: Artemis, 1979. S. 171. Щоправда, «the spurns that patient merit of th’ unworthy takes» (1766–1767) у біографії В. Шекспіра важко відшукати.

⁴¹ Див.: Tieck L. Nachtrag über Hamlets Monolog. *Ludwig Tieck / hrsg. von H. Kasack und A. Mohrhenn*. Berlin: Suhrkamp, 1943. Bd. 2. S. 41–82.

⁴² Поп.: Newell A. The Dramatic Context and Meaning of Hamlet’s «To Be or Not To Be» Soliloquy. *Publications of the Modern Language Association of America*. 1965. Vol. 80.1. P. 38–50. DOI: 10.2307/461124

більше тенденціє до загальних понять. Уже перший рядок постулює всеосяжну проблему: бути чи не бути? Можна повернутися до конкретної ситуації і запитати щось на кшталт: бути чи не бути виставі? Та Е. Штайгер відкидає такі сугестії і висновок: «Усе своєрідно мінливе мислення Гамлета, яке уникає будь-якого різкого концептуального поділу, виривається із першого рядка, наче перші проміння сонця, котре встає із глибини душі. Тож він справедливо, якщо і не цілком зрозуміло, став часто цитованою формулою сучасного людства, людства, яке оспівує нечувані тріумфи мислячого духу, але й уявляє дух як “супротивника душі”, тобто як хворобу у біологічному розумінні. Монолог Гамлета, хоч і невимушено виходить із контексту трагедії, є всесвітньо-історичною подією як ранне і водночас поетично найпотужніше засвідчення сумнівів у цінності рефлексії»⁴³.

Але саме тому, що дух Гамлета із майже незрозумілим спокоєм у своїй скорботі (смертельним спокоєм меланхолії) переймається обтяжливим характером існування загалом і справжнім призначенням розділеної на фізичну силу і хворобливе мислення людини, постає питання: чи може він спуститись із такої височини, щоб реально здійснити свій намір? Відповідь дасть перша сцена наодинці з королем, однак їй передують сценічна кульмінація трагедії – постановка вистави⁴⁴, підготовка до якої відбувається за всіма канонічними правилами.

Уся п'єса в п'єсі виглядає дивно. Звична для тогочасного театру пантоміма на початку викликає подив, адже демонструє всю наступну дію. Щодо глядача це було зайвим, адже Гамлетів задум і так цілком зрозумілий і навіть повідомлений Горацио перед постановкою (відтак Горацио, єдиний позитивний герой трагедії, не позначений загибанням, стає співучасником помсти протагоніста), а щодо короля взагалі немислимим, адже вистава мала заскочити його зненацька і викрити. Пролог починається нісенітним висловлюванням, яке викликає комедійне враження. Під час вистави Гамлет не в силах стримати хвилювання і паралельно коментує гру акторів, передчасно акцентуючи саме на отруєнні короля. Дядькові, який уже про все здогадується, він навіть повідомляє недвозначну назву

⁴³ Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 173.

⁴⁴ Детально див.: Wilson J.D. *What Happens in Hamlet*. Cambridge : University Press, 1986. P. 137–197.

вистави «Пастка», а коли той зупиняє гру і покидає сцену (викриття здійснено), виконує безглузду пісеньку перед другом, яка має продемонструвати триумф його акторського таланту. Лише залишившись наодинці у кінці сцени, він повертається до тьми:

Now could I drink hot blood
And do such bitter business as the day
Would quake to look on. (2266–2268)

Умовний спосіб ужито тут не випадково: Гамлет знову відходить від реальних вчинків до фантазій. Коротка наступна сцена із Клавдієм це добре демонструє. Гамлет застає самотнього короля за молитвою, береться за меч, публіка затамовує подих в очікуванні розв'язки – і нічого не відбувається. Момент, коли Клавдій мирно покидає сцену, мала б бути незносною для тогочасного глядача. Натомість Е. Штайгер уважає, що В. Шекспір усім розвитком дії трагедії підготував нас до такої проміжної розв'язки, і розлого відповідає на питання, чому Гамлет не скористався нагодою помститися за батька. Притім пояснення самого героя, що вбитий під час молитви Клавдій потрапить до раю, швейцарський літературознавець уважає неправдоподібним, адже в аналогічній ситуації Лаерт не відчуває сумнівів і готовий покінчити із вбивцею батька навіть посеред церкви. Крім того, питання «бути чи не бути» не може застосовуватися щодо долі Гамлета: він не остерігається за своє подальше життя, адже данці люблять його навіть більше за короля. І це не совість чи “conscience” примушує Гамлета сховати меч: досить згадати, як він учиняє згодом із трупом Полонія чи зі своїми друзями Розенкранцем і Гільденстерном. Що ж тоді спиняє руку месника в цю мить? Е. Штайгер відповідає: «Це не той чи інший аспект, а сутність Гамлета загалом, оскільки він поступово постає перед нами як жива єдність у різноманітті»⁴⁵. Тобто для розуміння поведінки принца короткої сцени не досить, потрібен комплексний ретроспективний аналіз його натури.

Отже, Гамлет завжди тенденціє до загального. Провини матері йому досить, щоб засудити всю жіночу статтю, тож і зустріч Привида не обмежується вбивством батька – «звихнувся» весь час. «Сердечний біль і тисячі турбот», від яких він страждає, стають для нього людською долею загалом. Це робить його жива уява, що

⁴⁵ Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 182. Тлумачення специфічного Штайгерового терміну див.: Staiger E. *Die Kunst der Interpretation*. Zürich : Atlantis, 1961. S. 14–15.

здіймається над теперішністю, єднає конкретні одиничні факти у загальну картину і виправдовує його бездонну меланхолію – та сама уява, що так любить гру зі словами, упивається літературою і відчуває затишок у світі театру. Чим сильнішими є колізії між реальними речами, тим більше герой воліє відступити в ту сферу, де думки легко тримаються до купи, навіть лише для приховування власних мук. Це його мука, з нею він лишається наодинці у своєму внутрішньому світі, який тепер, після пізнання страшного іншого світу, стає його справжньою реальністю, тоді як видимий, земний світ перетворюється на примару і тінь. Його зір сновидінь пронизує оманливу поверхню речей, він бачить їхню нікчемну сутність: “Everything is bent” (2756). Таким є Гамлет, який дивиться на спину свого дядька, що молиться. Йому лишається лише мить, щоб прийняти рішення: чи поверне вбивство Клавдія весь час і простір у звичний стан? «Ця величезна диспропорція між його духом, який блукає в усіх вимірах та обмірковує всі речі до основи, і конкретною, різко окресленою, нав'язливою миттю збиває його з пантелику; йому довелося би подолати надто велику прірву, раптово перейти з одного світу, який для нього є реальністю, в інший, який він вважає видимістю. Дія безглузда і здійсненна лише за відсутності духу»⁴⁶. Тобто ситуація Гамлета змінилася. Порівняно з монологом першої дії, де все однозначно (герой майже розчавлений і близький до повної резигнації), вона набуває амбівалентного характеру. Поява Привида не дає капітулювати, вона вимагає дії, яка водночас наснажує та обмежує⁴⁷, саме тому є неможливою для героя. Тому він нападає і відступає, то піднімаючи, то опускаючи руку, не може обмежити обшир свого духу чимось конкретним, але і не може ухилитися від жахливого наказу.

Е. Штайгер відмовляється від трактування цієї сцени у психоаналітичному ключі, як і наступної сцени зустрічі Гамлета із матір'ю⁴⁸. Сцена також амбівалентна, тож породжує низку контроверсійних інтерпретацій. Починається вона із Гамлетового вигуку:

⁴⁶ Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 183.

⁴⁷ Тут Е. Штайгер апелює до думки Й.В. Гете, висловленої щоправда не у прямому стосунку до постаті Гамлета: «Знання розширює, але паралізує; дія наснажує, але обмежує» (Goethe J.W. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Düsseldorf: Albatros, 2005. Buch 8, Kap. 5).

⁴⁸ Див., наприклад: Jones E. Hamlet and Oedipus. New York : W.W. Norton & Company 1976. 172 p.

“Mother, mother, mother!” (2388), що нагадує повну безпорадність залишеної дитини. Тон героя однак швидко переростає в суд над власною матір’ю, причому Гамлет повністю втрачає над собою контроль, говорячи навіть про інтимні речі, переступаючи таким чином усі канони мистецтва. Гертруда не заперече нічого (тут залишається відкритим питання, чи вона мовчки погоджується зі звинувачуваннями, чи радше просто не хоче вступати у марну полеміку із божевільним), а заклик Гамлета небесних сил у свої свідки виказує крайнє розчарування його становищем, в яке, як він вважає, його поставив саме перелюб і другий шлюб королеви. Лише втручання Привида приводить до хиткого примирення і порозуміння між сином і матір’ю, причому Гамлет говорить дивну фразу:

Forgive me this my virtue;
For in the fatness of these pursy times
Virtue itself of vice must pardon beg –
Yea, curb and woo for leave to do him good. (2555–2558)

І коли здається, що Гамлет заспокоївся і робить крок від моральних імперативів назустріч любові до матері, рядок “One word more, good lady” (2583) маркує новий злам. Далі слідує палінодія від глузду і примирення, каскад жакливих рядків, у котрих Гамлет знову безжально поливає свою матір брудом і з пронизливою зневагою закликає її зрадити його і загинути водночас самій. Лише тепер він усвідомлює всю безвихідь свого актуального положення; йому нічого не залишається, крім викинути все за борт, зокрема труп убитого ним Полонія, який протагоніст волочить за собою зі сцени, – картина, яка позбавляє глядача будь-якої надії, акцентуючи у дилемі «бути чи не бути» другий складник.

Кінець III сцени четвертої дії маркує явну цезуру під час дії трагедії. Маски скинуто. Надломлений Клавдій повністю зосереджується на власній безпеці і відправляє Гамлета до Англії. Гамлет виснажений своїм маскарадом і перед лицем неминучої смерті здається на ласку вищих сил, його гарячкова манера поведінки поступається місцем глибокому спокою. Королева завмирає у своїй невизначеності. Наростаюче зло поволі роз’їдає головних дійових осіб. І в цей момент на сцені з’являється норвезький принц Фортінбрас – повний антипод Гамлета: він не обтяжений знанням, яке «розширює і паралізує», і здатний на дію, яка «наснажує та

обмежує»⁴⁹. Це визнає сам протагоніст у монолозі-порівнянні, знову приймаючи рішення на користь дії: “O, from this time forth, / My thoughts be bloody, or be nothing worth” (2854–2855).

Поки Гамлет на довший час зникає з арени подій, гнилизна продовжує ширитися данським королівством і знаходить першу жертву – Офелію. Вона не в силах опиратися наростаючому злу: залишена коханим і дізнавшись про загибель батька, вона поринає у безумство. Перед глядачем Офелія згадує минулі щасливі дні, співає журливі пісні та обдаровує всіх квітами: “Thought and affliction, passion, hell itself, / She turns to favour and to prettiness” (3062–3063)⁵⁰. Усе вказує на те, що таке граційне, тендітне дитя нежиттєздатне у світі пороку. Гамлет раніше кликав її німфою, наче передрікаючи її самогубство у воді, що навіки стало прообразом романтичної смерті.

Те, чого бракувало Офелії, її братові притаманне із надлишком: нещадна снага. Він, як і Гамлет, мусить помститися за батька, однак не бачить перед собою жодних перешкод. Коли Лаерт на чолі юрби данців висаджує двері Ельсінору, він персоніфікує фатальну сутність революційного духу, чужого Гамлету-одинаку, який надає перевагу обдумуванню своїх вчинків і їхніх наслідків. Якщо Гамлет не наважується вбити короля за молитвою, то Лаерт готовий учинити акт помсти і посеред церкви (3271). Якщо Гамлета страшить незвіданість того, що чекає його після смерті, то Лаерт ладен занепастити обидва світи, перш ніж досягти своєї цілі: “That both the world, I give to negligence, / Let come what comes” (3006–3007). У цьому він відрізняється і від Фортінбраса, котрий діє обдуманно і посідає місце аристотелівської “золотої середини” між обома крайнощами⁵¹, приреченими на загибель.

Преципітація трагічної розв’язки наростає. Однак В. Шекспір не прокладає до неї прямої лінії. Зокрема, він вводить сцену на кладовищі, котрій швейцарський літературознавець надає особливої ваги

⁴⁹ Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 191.

⁵⁰ Цікавим є аналіз Е. Штайгером багатозначної символіки квітів, які роздає Офелія. Розмарин, квіти пам’яті, вона дарує Лаерту, бо він не повинен її забувати. Руту вона, ймовірно, підносить королеві як символ покаяння. Фіалки, знак вірності, їй більше нема кому дати: батько помер, а надія на кохання розвіялась. Див.: *Ibidem*. S. 194.

⁵¹ Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 196.

як символу “тріумфу смерті”. Трагедія розпочалась із появи мерця. У своєму першому монолозі Гамлет жадав смерті, яку уявляв як фантастичне розчинення плоті у росі (334). Пізніше він використовує алюзію на хробаків у мертвому собаці (1286). У «Бути чи не бути» він розмірковує про те, що насправді означає «вмирання» – перехід із цього життя в інше, тобто подія, що відбувається з душою вмираючого. Фізичні наслідки смерті він візуалізує на прикладі тіла Полонія, що розкладається під галереєю. Здичіла чуттєвість, якій, як він вважав, піддалася його матір, відразу до сексуальності, яка потім оволоділа його розумом, і тепер те, як він говорить про труп, поєднуються воедино. Тут і там невідступність плоті, що відірвалася від живої єдності тіла і душі, викликає у нього огиду. Таке світовідчуття не притаманне ані класичній античності, ані ренесансу, який характеризував юність Гамлета. Прояви жаху та огиди зустрічаються у пізньому середньовіччі та у бароко. Е. Штайгер резюмує: «Подібно до того, як “бути чи не бути” відкриває сучасний скептицизм щодо духу, так сцена на церковному цвинтарі прелюдіює жахливе *momento mori*, в якому у наступні десятиліття вправлялася незліченна кількість художників і поетів задля поучення християнського світу»⁵².

Втім першими на сцені з’являються “Clowns”, два гробокопир-простолюдини, які належать до комедійної сфери і таким чином показують вихід із трагічного поневіряння⁵³ – негідний, проте можливий: утіха від брудного і підлого, яка за вищого рівня свідомості стає цинізмом. Хлопці ж не циніки: один – повний дурень, інший із міцним характером байдуже практикує софістичну дотепність на перипетіях життя дворян. Спів грубої пісеньки під час копання могили, який Горацио пояснює простою звичкою, вражає Гамлета, однак він згоден: “‘Tis e’en so. The hand of little employment hath the daintier sense” (3410). У цьому ракурсі ніжність почуттів, а разом з нею і страждання, «серцевий біль і тисяча турбот» постають як привілей вищих класів. Зокрема, Гамлет не може позбутися мук, але він бачить, що вони теж умовні та не існували б, якби йому доводилося щодня тяжко працювати і перебувати у благому незворушному стані гробокопа.

⁵² Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 197.

⁵³ Про трагічне і комічне як два шляхи розв’язання драматичної проблеми у концепції Е. Штайгера див.: Радченко О. Іманентна поетика Еміля Штайгера: філологічний та філософський дискурс. Дрогобич : Посвіт, 2012. С. 100–103.

Відтак принц знову занурюється в ті жахливі фантазії, які колись викликала сама думка про труп Полонія. Розлогі розмірковування про померлих, які розкладаються, розсипаються на прах і врешті-решт можуть стати, наприклад, замазкою для барила, розпочинають гру з ідентичністю людини, пов'язану із концепцією матерії. Сократ свого часу думав інакше, відповідаючи зі спокійною посмішкою на запитання Крітона, як би він хотів бути похованим: «Як вам зручно, якщо тільки зможете мене спіймати і я не втечу від вас»⁵⁴. Натомість оргії смерті епохи бароко, якими б релігійними вони не здавалися, вже провіщали матеріалізм: людина зводилася лише до того, з чого вона зроблена, для того, щоб за оманливою зовнішністю можна було розпізнати її слабкість. Це – єдина мета сцени на церковному цвинтарі. Гамлет постійно нагадує собі про марнославство всього земного. Все співзвучно із лейтмотивом “vanitas vanitatum”, разом із розмовою з черепом Йоріка, якою так захоплювався романтизм. Ця сцена пронизана меланхолією, крізь призму якої Гамлет дивиться на кістяковий образ минулості. Меланхолія не тільки болюча, в ній герой віднаходить дистанцію до своєї долі і навіть матері: “Now get you to my lady’s chamber, and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come” (3522–3524). Але навіть цей образ матері, що розкладається, набагато перевершує бійку з Лаертом у могилі Офелії. Е. Штайгер тлумачить її таким чином: «Усяке бажання і прагнення смертних уявляється знаючій людині як боротьба у безмежній могилі, якою стала земля протягом тисячоліть. Усе зникає перед невблаганим маєстатом смерті. Всюдисутня, відчутна у німому трепеті королеви, у заціпенінні короля, у промовах Гамлета, у його ваганнях перед лицем виснажливої дії, тепер вона нарешті підноситься у своїй справжній, всеосяжній величі. Ми вважаємо, що в ній ми знайшли ключ до добре прихованої таємниці трагедії: її головним героєм виступає всюдисуща смерть»⁵⁵.

Сам Гамлет в останній дії трагедії міняється. Людина, яка розповідає про свою подорож до Англії та повернення, більш зріла, витримана, мудріша, побожніша, ніж комедіант божевілля і віртуоз мовної гри. Герой наважився на крадіжку таємного листа короля, не звертаючи уваги на виточені манери (“forgetting manners”, 3667).

⁵⁴ Платон. Діалоги / пер. з даньогр. Київ : Основи, 1999. С. 290.

⁵⁵ Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 199–200.

Цьому рішенню він зобов'язаний своїм життям – досвід, який він порівнює зі своїми попередніми побоюваннями та ваганнями. Водночас принц не лише доходить висновку, що спонтанні дії можуть бути успішнішими, ніж тривалі та ретельно сплановані. Він також усвідомлює, що безперервне обдумування і планування означає надто велику довіру людині, що є гординою перед Богом:

Our indiscretion sometime serves us well
When our deep plots do pall; and that should learn us
There's a divinity that shapes our ends,
Rough – hew them how we will. (3657–3660)

Здається, самі вищі сили провадять Гамлета до розв'язки та укріплюють його віру в успіх своєї справи. Вирішальним у цьому контексті можна вважати такий його монолог: “We defy augury; there's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come; if it be not to come, it will be now; if it be not now, yet it will come: the readiness is all. Since no man knows aught of what he leaves, what is't to leave betimes? Let be” (3853–3857). Кожен, хто ототожнює теперішнє з майбутнім, а майбутнє – із сьогоднішнім, навчився розглядати час “sub specie aeternitatis”. Усе, що паралізувало, лякало і хвилювало Гамлета раніше, відпадає. Він більше не перевіряє, чи має право помститися за смерть батька. Він більше не зважає свої перспективи. Розмова з черепом Йоріка, це глибоке переживання смерті, полегшила йому прощання із землею. Крім того, він більше не вишукує моменту для здійснення задуму, а залишає вибір Богові. Водночас герой не просто сидить, склавши руки: уділ людини – це готовність, готовність у слухний час, який вона не може передбачити. Це остаточний висновок, який робить Гамлет. Його мислення впоралось із проблемою дії, і він готовий до вирішального вчинку.

В. Шекспір здійснює занадто вичерпне приготування фінальної сцени (найбільш важкою для розуміння тут, на думку швейцарського науковця, є згадка про юнацькі заздрощі принца фехтувальній майстерності Лаерта після зустрічі з французом Ламондом): обставини стають настільки складними, що, якби все відбулося за волею короля Клавдія, це викликало б недовіру у глядача. Сама сцена нагадує просту низку неймовірностей і збігів: отруєна чаша стоїть біля королеви, фехтувальники обмінюються рапірами в запалі бою тощо. Навіть смерть короля, якої ми чекали з моменту появи Привида, постає лише як ланка у ланцюзі

непередбачених і раптових нещаст: вмираюча королева встигає сказати Гамлету, що приготований для нього напій отруєно; Лаерт розкриває замах, на який його намовив король і від якого гине тепер сам. Та найбільш неймовірна для глядача картина, коли Гамлет вливає отруєне зілля у горло Клавдія, апелює до вбивства Гонзаго і старого короля та породжує думку про спокуту. Все відбувається так карколомно, що глядач у театрі не встигає зрозуміти: смертельно поранений Гамлет нарешті виконує настанову Привида чи просто мстить за власну смерть, про що заявляли деякі дослідники. Проте уважний читач може помітити, що Гамлет називає Клавдія “incestuous, murd’rous, damned Dane” (3982), тож герой усвідомлює два образи, за які мав помститись. Утім він діє спонтанно (так само, як колись убив Полонія). Його вчинки не є результатом спокійнішого, більш зрілого ставлення, котре він виявляв після повернення з Англії. Для нас, хто так довго ламав голову над його таїною, це незадовільний результат⁵⁶.

Короткий екскурс у теорію трагічного дає змогу Е. Штайгеру зробити висновок, що шекспірівські п’єси не вписуються у класичний канон: не збережено єдності часу і місця, немає наскрізної «проблеми», на вирішення якої спрямовувалася б уся дія як цілісність, що створювало б драматичне напруження⁵⁷. Суворої функціональності деталей тут не існує, а єдність досить забезпечена характером головного героя: “Шекспір, здається, щомиті (без огляду на ціле) черпає із глибин першоджерела; єдина причина, чому щоразу все складається правильно, полягає в тому, що його художня уява ніколи не порушує правди життя. Іншими словами, у Шекспіра правда не потрапляє під ярмо ідеї. Те, що відповідає порядку, даному ап’орі, не є істинним; істинним є те, що щомиті постає перед творчим поглядом митця”⁵⁸. Але там, де окрема сцена у драмі стає більш незалежною, вона має бути наглядною і набувати чуттєвої сили і різкості. Тож автор візуалізує життя із

⁵⁶ Детальніше див.: Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit.* Zürich – München : Artemis, 1979. S. 203–205.

⁵⁷ Новаторське розуміння Е. Штайгером ліричного, епічного і драматичного стилів викладено у його монографії «Основні поняття поетики» (1946). Про драматичне див.: Staiger E. *Grundbegriffe der Poetik.* München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971. S. 103–143.

⁵⁸ Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit.* Zürich – München : Artemis, 1979. S. 208–209. Тут швейцарський літературознавець послуговується термінологією М. Гайдеггера, обґрунтованою у книзі «Платонівське вчення про істину» (1947).

приголомшливою пристрасстю. Навіть сцени-роздуми не є цілєю, до якої має вести видовище; це лише вирази життя разом із іншими. На сцені справді діється дуже багато: примари, державні справи, вбивства, театр у театрі. Так тривожні візуальні події замінюють однорідну напругу, притаманну класичній трагедії.

Завдяки такій перспективі фінальна сцена «Гамлета» постає в іншому світлі. Йдеться не про вирішення діалектики між Гамлетом та якоюсь протилежною силою. Такої діалектики не існує. Гамлет стикається зі світом, який неможливо виправдати нічим. Навіть його внутрішній розбрат не ґрунтується на непримиренному протистоянні рівноцінних вищих принципів, як-от честь і любов. Гамлет гине від свого вагання, незрозумілого навіть йому, що не пояснюється жодними моральними мотивами, а данський королівський двір – від гнилизни, яка постійно роз'їдає його і дедалі страшніше проявляється то тут, то там. Обидві лінії не укладено так, щоб вони мали єдине вирішення, яке б прояснило всі питання. Але В. Шекспір має завершити трагедію і завершує її сценою, в якій смерть збирає свій великий урожай так поспішно, що залишається лише жах перед нею.

Of carnal, bloody and unnatural acts;
Of accidental judgments, casual slaughters;
Of deaths put on by cunning and forc'd cause;
And, in this upshot, purposes mistook
Fall'n on th' inventors' heads. (4048–4052)

У цьому вирі неминуче гине і Гамлет, адже він не переможець. Якби він вижив, учинена помста навряд чи угамувала його серцевий біль. Смерть – це порятунок для того, хто стікає кров'ю від тисячі душевних ран. Тут не стоїть питання, чи це «справедливо», адже сам протагоніст своїм останнім словом забороняє питання: “the rest is silence” (4020). Так усе завершується у тій глибині, що невіддільна словам.

Та коли гнилий світ руйнується, на сцену виходить Фортінбрас як символ незнищенної здорової життєвої сили. Те, що саме наділений усіма чеснотами правителя Фортінбрас наказує поховати Гамлета із почестями воїна, укріплює у думці, що це зіпсований світ не дав уповні розквітнути благородному духові протагоніста. Тож Е. Штайгер описує почуття глядача після закінчення трагедії таким чином: «Те, що посилило наше співчуття до майже нестерпного болю (тепер ми це чітко усвідомлюємо), є дисгармонія між спричиненою

оточенням химерною, спотвореною подобою Гамлета і реальністю його благородства, для якого не було місця в його світі»⁵⁹.

ВИСНОВКИ

Здійснена Е. Штайгером іманентна інтерпретація трагедії В. Шекспіра «Гамлет, принц данський» провадить до розуміння феномена, чому цей заплутаний, хаотичний, подекуди навіть сповнений внутрішньої амбівалентності твір протягом століть захоплює свідомість людей навіть більше, ніж чіткі, лаконічні, логічно продумані витвори мистецтва. Очевидною загадкою є сам протагоніст. Гамлет, якого навіть король визнає шляхетним і щирим, не довіряє оточенню і вдає лукавого і підступного; він виявляє вроджену доброту, коли розмірковує про нестерпні муки людства, але злий у натяках і жартах, навіть несправедливий до коханої; після зустрічі із Привидом терзається онтологічними сумнівами, але без вагань відправляє друзів юності на марну смерть; він був «надією і вицвітом держави», але почувався «бідним»; його «благородний дух» був повен жалості до себе, причому перелік антиномій можна продовжувати довго.

Тим не менш, у мистецькій уяві цей образ постає цілісним, адже згадані суперечності мають одну першооснову – руйнацію зв'язку Гамлета зі своїм світом, із традицією, яка визначила його молодість, з вищою вірою у свою епоху. Якщо початком його нещастя є непорозуміння із матір'ю, якому можна надати майже символічного значення, то зустріч із Привидом зміщує центр ваги всього його людського буття: «вінець світотвору» земля стає для нього «неплідною скелею», а «розкішне шатро» неба – «нагромадженням смердючих і шкідливих випарів». Доленосний процес сягає кульмінації у переживанні смерті. Гамлет звертає свій погляд на внутрішній світ, «серце у серці», який наділяє реальністю; зовнішній світ стає видимістю, докучливою, але неістотною. Постійна боротьба з новим шокуючим досвідом спокушує героя ховатись у сферах, які не є реальними: мовні ігри, література, особливо театр. Утім нав'язана Привидом ідея помсти все більше елімінує інтроспекцію, у чому корениться постійне вагання, дратівливе чергування нападу і відступу, від якого Гамлет страждає сам і яке майже доводить глядача до відчаю. Врешті-решт він гине

⁵⁹ Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit*. Zürich – München : Artemis, 1979. S. 213.

не як переможець, що здійснив свою місію, а як жертва триумфу смерті над сповненим гнилизною світом, із яким несумісний його благородний дух.

Сучасники В. Шекспіра, ймовірно, бачили унікальність трагедії передусім в оберненості схеми драми помсти: замість того, щоб месник енергійно через перешкоди йшов до мети, він відступає, довго не діє і у сприятливий момент опускає паралізовані руки. Сцена на цвинтарі була презентативною в епоху бароко: юнак, одягнений у чорне, розмовляє з черепом про «життя як сон», наближаючись до ідеї про «великий світовий театр». Найбільшої популярності трагедія набула у романтизмі у статусі драми "auto sacramentalis" про духовне переродження, протиріччя сповненого страждань світу і чистого піднесеного духу, благородство самотньої індивідуальності. Сучасні трактування трагедії відкривають все нові контексти: психоаналітичні (едипів комплекс), політичні (антиномія думки і дії) тощо. Це ще раз доводить постульовану Е. Штайгером тезу про невичерпність інтерпретаційних можливостей справжнього твору словесного мистецтва.

АНОТАЦІЯ

У контексті світової шекспіріани заслуговує на висвітлення автентична іманентна інтерпретація трагедії «Гамлет, принц данський», здійснена відомим швейцарським літературознавцем Е. Штайгером. Новаторська методологія звернення до авторського тексту дає змогу дослідникові дати суб'єктивне тлумачення дискусійної проблематики твору через простеження еволюції образу протагоніста. Зокрема, трагізм Гамлета вбачається у пізнанні нищівної дихотомії між дійсністю і видимістю – розколіні, що ділить не лише характер героя на антагоністичні складники, але і час, в якому він живе, експлікуючи протиріччя між епохою, яка вірить у гармонійність світобудови і радіє земному буттю, та епохи, розчарованої у світі і такої, що гидиться його зіпсованістю. Унаслідок зустрічі героя із трансцендентальним все дотеперішнє життя втрачає істинність, набуває вдаваної видимості і примарності, тоді як реальність переноситься у внутрішній довірливий світ. Водночас усвідомлення власної місії елімінує інтроспекцію і змушує Гамлета співдіяти з чужим йому доквіллям, що є можливим лише з позиції чужинця: божевілля стає маскою приголомшеного вцент духу. Втеча у внутрішній світ, блукання лабіринтом свого

розуму, що виливається у паралізуючий стан меланхолії, онтологічні розмірковування над тим, чи шляхетніше терпіти несправедливість долі, чи боротися з нею навіть ціною власного життя, – все це маркує вагання принца між знанням, яке розширює і паралізує, та дією, що наснажує та обмежує, породжуючи дедалі більші сумніви у цінності рефлексії. Зрештою у трагедії триюфує всюдисуща смерть: Гамлет гине від свого вагання, незрозумілого навіть йому, що не пояснюється жодними моральними мотивами, а данський королівський двір – від гнилизни, яка постійно роз’їдає його і все страшніше проявляється в усіх образах. Обидві лінії укладено так, що вони не мають єдиного вирішення, оскільки у створенні поліфонічності інтерпретацій, на думку швейцарського літературознавця, і полягала авторська інтенція.

Література

1. Платон. Діалоги. Пер. з давньогрецької. Київ : Основи, 1999. 395 с.
2. Радченко О. Іманентна поетика Еміля Штайгера: філологічний та філософський дискурс : монографія. Дрогобич : Посвіт, 2012. 250 с.
3. Торкут Н. Гамлетизм: українська версія (пролегомени до дискусії). *Ренесансні студії*. 2015. Вип. 23–24. С. 147–180.
4. Фишер К. Гамлет Шекспира. Пер. с нем. А. Страхова. Москва : Издание журнала «Правда», 1905. 368 с.
5. Шекспір В. Твори. Пер. з англійської. Київ : Молодь, 1969. 472 с.
6. A new variorum edition of Shakespeare’s Hamlet / ed. by Horace Howard Furness. New York : Dover Publ., 1963. Vol. 1. 473 p.
7. Goethe J.W. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Düsseldorf : Albatros, 2005. 980 S.
8. Hamlet-Interpretationen / hrsg. von Willi Erzgräber. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977. VI+570 S.
9. Jones E. Hamlet and Oedipus. New York : W.W. Norton & Company, 1976. 172 p.
10. Lewis C.S. Hamlet: Der Prinz oder das Dichtwerk? *Wege der Shakespeare-Forschung* / hrsg. von Karl L. Klein. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971. S. 447–471.
11. Newell A. The Dramatic Context and Meaning of Hamlet’s “To Be or Not To Be” Soliloquy. *Publications of the Modern Language*

Association of America. 1965. Vol. 80.1. P. 38–50. DOI: 10.2307/461124

12. Shakespeare W. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. URL: https://www.opensourceshakespeare.org/views/plays/play_view.php?WorkID=hamlet&Scope=entire&pleasewait=1&msg=pl (дата звернення 03.01.2022)

13. Shakespeares Werke. Englisch und Deutsch / hrsg. von L.L. Schücking. Berlin : Deutsche Buchgesellschaft, 1960. XXI+497 S.

14. Staiger E. Die Kunst der Interpretation. Zürich : Atlantis, 1961. 274 S.

15. Staiger E. Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1976. 214 S.

16. Staiger E. Gipfel der Zeit: Studien zur Weltliteratur. Zürich – München : Artemis, 1979. 302 S.

17. Staiger E. Grundbegriffe der Poetik. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1971. 182 S.

18. Staiger E. Literatur und Öffentlichkeit. *Der Zürcher Literaturstreit: Eine Dokumentation* / hrsg. von Walter Höllerer. Stuttgart : Kohlhammer, 1967. S. 90–97.

19. Staiger E. Shakespeare. Hamlet. *Staiger E. Gipfel der Zeit: Studien zur Weltliteratur*. Zürich – München: Artemis, 1979. S. 117–218.

20. Straumann H. Theater – Wahrheit und Wirklichkeit. Zürich: Oprecht, 1962, 183 S.

21. The new Shakespeare. Hamlet / ed. by John Dover Wilson. Cambridge : University Press, 1972. 310 p.

22. Tieck L. Nachtrag über Hamlets Monolog. *Ludwig Tieck* / hrsg. von H. Kasack und A. Mohrhenn. Berlin : Suhrkamp, 1943. Bd. 2. S. 41–82.

23. Wilson J.D. What Happens in Hamlet. Cambridge : University Press, 1986. XXII+357 p.

Information about the author:

Radchenko Oleh Anatoliyovych,

Candidate of Philological Sciences,

Associate Professor at the Department of German Language Practice,

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University

2, Les Kurbas str., Drohobych, Lviv region, 82100, Ukraine