

Час написання уславленої трагедії встановлено з великою мірою точності. Трагедія відсутня у відомому списку творів Шекспіра, складеному Ф. Мерезом 1598 р. Отже, вона не могла виникнути раніше цього року. Не могла вона з'явитися й пізніше початку 1601 р., свідченням чого є запис письменника Г. Гарвея, де згадується Шекспірів «Гамлет» («Молодь захоплюється «Венерою і Адонісом» Шекспіра, а люди зрілого розуму віддають перевагу його «Лукреції» і трагедії «Гамлет, принц Датський») і водночас говориться як про живого сучасника про графа Ессекса, страченого 25 лютого 1601 р. Найімовірнішим вважається, що трагедію «Гамлет» Шекспір написав у 1600—1601 рр.

Уперше «Гамлет» з'явився друком in quarto 1603 р. Це дуже недосконале видання, здійснене «піратським способом», його текст надиктований по пам'яті кимось із акторів, учасників постановки трагедії в театрі «Глобус». Дуже багато в цьому виданні пропусків, зокрема в партії Гамлета, і загалом текст трагедії в ньому сильно спотворений і наполовину вкорочений. Усе це спонукало Шекспіра і трупу «Глобус» видати друге Q 1604 р., яке подавало автентичний і повний текст трагедії. На це вказувалося в підзаголовку «Трагічної історії Гамлета»: «Недавно видрукована й збільшена майже вдвічі порівняно з попереднім виданням згідно з правдивим і повним примірником тексту». Дослідники вважають, що Q 1604 р. надруковане з оригінального рукопису Шекспіра, але набір був зроблений неохайно, і звідси в ньому значна кількість помилок і «темних місць», породжених спотвореннями тексту; при всій його повноті є в ньому й специфічні пропуски, а саме: опущені неохайні висловлювання про Данію та датчан і випаді проти дитячої трупи (II, 2), оскільки королева Анна була датською принцесою і покровителькою названої трупи. Текст Folio 1623 р. набрано з невивіреного примірника п'єси, який був копією копії, виготовленої для суфлера театру. Між текстами Q 1604 р. і F в багатьох місцях є розбіжності, другий коротший за перший на 230 віршів: існує думка, що ці скорочення зробив сам Шекспір, зважаючи на вимоги вистави, яка не могла тривати довше ніж дві з половиною години. Щодо теперішніх видань «Гамлета», то це зведений текст Q 1604 р. і F, він повніший за всі ті, що знали сучасники великого драматурга.

Сюжет трагедії йде від давньоскандинавської саги про напівлегендарного принца Амлета, який жив іще в дохристиянські часи (Данія прийняла християнство 827 р.). Ця типова давньоскандинавська сага про кровну помсту передавалася усно з покоління в покоління, перш ніж її зафіксував датський середньовічний хроніст Саксон Граматик (1150—1220) в своїй латиномовній «Історії Данії». Тут історія датського принца витлумачується в повній відповідності з мораллю раннього, варварського середньовіччя. Виявивши велику хитрість і прикинувшись безумцем, принц Амлет без будь-яких вагань здійснює помсту,

після чого стає королем і протягом багатьох років править країною. Ця давня напівлегенда ожила в ренесансній Європі після того, як французький космограф і письменник Ф. Бельфоре переповів її в п'ятій книзі своїх «Трагічних історій» (1576). Англійською мовою вона була видана 1608 р., тобто вже після появи трагедії Шекспіра і, до речі, з виразними слідами її впливу. Та в англійську ренесансну драматургію сюжет про Гамлета прийшов набагато раніше. Ще 1589 р. Т. Неш у передмові до роману Р. Гріна «Менафон» іронічно писав про «купу Гамлетів, які так і сиплють трагічними монологами». Дослідники вважають, що автором першої п'єси на цей сюжет, яка не була надрукована і до нас не дійшла, був Т. Кід, майстер «кривавої трагедії». Вона й могла стати безпосереднім джерелом шедевра Шекспіра й поштовхом до його створення. Серед джерел і впливів, що позначилися на Шекспіроному «Гамлеті», називають іще невідому італійську п'єсу, яка стала взірцем для «Вбивства Гонзаго» — трагедії, що її розігрують мандрівні актори в III дії, — «Есе» Монтеня і «Трактат про меланхолію» (1586) Т. Брайта.

«Гамлетом» відкривається, за найпоширенішою періодизацією, другий, «трагічний» період творчості Шекспіра (1601—1608). Трагедія постала на ґрунті кризи гуманістичного світогляду Шекспіра і, ширше, всієї ідеології ренесансного гуманізму; водночас вона є чи не найглибшим і найзавершенишим художнім вираженням цієї кризи. По суті, названа ідеологія була антропоцентричною утопією, яка засновувалася на вірі в людину, в її духовну й моральну природу, її необмежені можливості удосконалення. Класичне формулювання вона знайшла в трактаті італійського гуманіста Піко делла Мірандоли «Про людську гідність» (1486), де автор, звертаючись до людини від імені бога-творця, проголошував: «Я ставлю тебе в центр світу, щоб звідти було тобі зручніше бачити все, що є в світі». Піко славив «дивне і високе призначення людини, якій дано досягнути всього, до чого вона прагне, і бути тим, ким вона захоче», бо тільки людині «дана можливість впасти до тваринного рівня або піднятися до богоподібної істоти — виключно завдяки внутрішній волі». Вінцем цієї утопії, цього, сказати б, епохального міфа самосвідомості культури Відродження була ідея досконалої людини в гармонійному світі.

Хід суспільно-історичного розвитку, зокрема ексцеси первісного нагромадження, невблаганно підірвали характеризовану ідеологію, розкривали її невідповідність реальній дійсності й реальній людині. Ставало все очевиднішим, що людська природа схильна не лише до добра, а й до зла, що в суспільному житті закладені й такі потенції, які роблять зло неминучим. «Геній Шекспіра виявив найглибшу суперечність суспільного прогресу — людина звільнилася від попередніх пут, але проблему людини не було вирішено. Здавалося б, — так думали гуманісти, — нові життєві відносини можуть встановити справедливість у тому розумінні, що місце людини в суспільстві має визначатися мірою її достоїнств. Однак життєвий устрій, народження якого бачив Шекспір, менш за все був схильний зважати на розум, мораль, честь, мужність, красу» (Аникст А. Шекспир. Ремесло драматурга. — М., 1974. — С. 523—524). Виявилось, що не тільки в старому феодальному світі людина сама по собі, поза сусідьним рангом, нічого не значить.

Для кризи ренесансної самосвідомості дуже характерні думки про людину, що їх висловлює Гамлет у II акті трагедії: «Що за майстерний витвір чоловік! Який шляхетний розумом! Який безмежний хистом! Як вражає й дивує доцільністю постаті й рухів! Дією подібний до ангела! Тямою — до божества! Окраса всесвіту! Найдовершеніше з усіх створін! Одначе, що мені ця квінтесенція праху? Чоловік не тишть мене... ані жінка...» Гамлет починає з апології людини цілком в душі Піко,—шоправда, не без відтинку самоіронізування,—а завершує різкою і несподіваною антитезою. Розпадається ренесансна гармонія, натомість з'являється маньєристична антиномічність, суперечність, що не знімається у найвищому діалектичному синтезі. Так у короткому пасажі Шекспірового героя глибоко розкривається контраст двох епох європейської думки й культури.

В Шекспірових трагедіях другого періоду головні герої здебільшого виступають носіями гуманістичної свідомості, яка стикається з чужою і ворожою дійсністю, де старе феодальне зло поєднувалося з новим, буржуазним. Особливо це стосується Гамлета, який серед усіх героїв Шекспіра є найбільш мислячим і, сказати б, ідеологічним. Не випадково на протязі п'єси кілька разів нагадується, що Гамлет багато років провів у Віттенберзькому університеті (який у XVI ст. був одним з визначних вогнищ гуманістичної освіти й культури), так що Віттенберг починає зрештою сприйматися як символ духовного світу, контрастного Датському королівству. Але пов'язаність трагедії Шекспіра з ренесансним гуманізмом на цьому не вичерпується. Її герой — не іграшка сліпої долі чи грандіозних зовнішніх сил, як це характерно для драматургії барокко, його зв'язок з ренесансною концепцією людини проявляється і в тому, що він наділений внутрішньою свободою і активністю, здатністю творити свою долю. На цьому будується зав'язка і весь сюжет трагедії, де протагоніст, «в усьому і для всіх людина» і носій гуманістичної самосвідомості, вступає в конфлікт з антагоністами, котрі становлять неблаганну реальність «часу, що звихнувся». Загибель героя в цій боротьбі набирає високого трагедійного звучання, наповнюється масштабним, справді всесвітньо-історичним змістом.

Навіть серед Шекспірових шедеврів трагедія «Гамлет» відзначається винятковою глибиною і складністю змісту, багатством проблематики. Вже протягом кількох століть вона викликає невгамований інтерес, породивши величезну літературу, яка нині нараховує тисячі праць. Причому кожна нова епоха відкриває в «Гамлеті» нові шари змісту, проблеми й колізії, котрі не досить усвідомлювалися або й не помічалися попередніми епохами. Проте було б наївністю вважати, що все це багатство ідей і проблем Шекспір свідомо й цілеспрямовано вніс у свій твір, одягнувши їх в художні шати. Справа тут у іншому, в тому, що геніальний митець у своєму творі схопив певний драматичний вузол життя, ситуації і колізії, які потенційно містять усе те багатство ідей і проблем, що їх у нього відкривають і витлумачують наступні покоління. Великі твори мистецтва відзначаються такою ж повнотою і невичерпністю змісту, як і саме життя, котре вони вбирають і відтворюють на образно-художньому рівні. Але художній феномен, твір мистецтва — це також його буття в сприйманні й інтерпретації читачів, і саме в цьому процесі встановлюються, усвідомлюються змістові обшири твору.

Трагедія «Гамлет» породила величезну кількість інтерпретацій, які ми тут не

будемо оглядати. Але незмінно в центрі уваги опинявся образ головного героя, який багатьом інтерпретаторам здавався вмістительством усіляких суперечностей. Непомірно велике місце в «гамлетології» XVIII—XIX ст. посіло питання про причини вагань і нерішучості героя, перетворившись на центральну проблему трагедії. Виникли дві протилежні концепції її витлумачення, «суб'єктивна» і «об'єктивна»: перша з них основну причину «гамлетівської проблеми» вбачала в особистих якостях героя, в його внутрішній невідповідності завданням, що на нього звалилися, друга центр уваги переносила на складні об'єктивні обставини, з якими він зіткнувся. Сучасне шекспірознавство не вважає більше ці питання актуальними, воно переносить акцент на інші мотиви й аспекти трагедії, де й названі питання знаходять поглиблене витлумачення. Зокрема, слушно наголошується той момент, що герой трагедії стикається з *історичною ситуацією*, яку в той час і неможливо було розв'язати.

Важливо підкреслити **принципово новаторський характер** Шекспірового «Гамлета», який і своєю проблематикою, і типом героя відкривав далекі перспективи новочасної європейської літератури. Взявши старовинний сюжет про кровну помсту, Шекспір наповнив його цілком новим змістом, проблематикою, яка стане стрижневою для самосвідомості європейської інтелігенції **нового часу**, особливо XIX—XX ст., чим, на нашу думку, теж неабиякою мірою пояснюється феноменальний резонанс трагедії у віках. Епічний сюжет-фабула перетворюється у Шекспіра на сюжет-ситуацію, який уже засновується не на вчинку героя, а **самий** цей вчинок, убивство узурпатора Клавдія, перенесено в кінець твору і зображено як випадковість, ніяк не виділену в стрімкому потоці подій. Водночас сюжет про датського принца перетворюється на трагедію свідомості **мислячої людини**, яка осягає істину життя, перед якою дедалі глибше розкривається фальш і нищість світу, що її оточує. В цьому й полягає **принципове новаторство** Шекспірової трагедії, яка піднімає конфлікти й колізії, **що стануть визначальними в літературі пізніших епох**. У «Гамлеті» **виникає** цілком незвичайна для тогочасної літератури ситуація, «де діяльний за **натурою** герой тому не здійснює очікуваного вчинку, що добре знає свій світ. Це трагедія свідомості, усвідомлення («Так розум полохливими нас робить»). Але в якій мірі нам відомий увесь той досвід, що лів в її основу,—те, що змушує героя вигукнути, що сам час став супроти його долі? Очевидно, цей досвід набагато ширший, ніж розповідь Привіда, набагато значніший, ніж обставини смерті батька й заміжжя матері» (Пинський Л. Шекспир. Основные начала драматургии.— М., 1971.— С. 129).

Можна сказати, що Гамлет—це герой-гуманіст, герой-інтелектуал, який не може звести свого завдання до акту особистої помсти, хоч він і ненавидить Клавдія, в якому для нього концентрується все зло й мерзота навколишнього світу. Вислухавши розповідь Привіда, Гамлет клянеться: «З табличок пам'яті моєї Зітру дотла всі записи пусті. Всю мудрість книжну і усе минуле»,—з тим, щоб виконати обов'язок месника. Але насправді стерти «всю мудрість книжну» він не може і залишається інтелігентом-гуманістом, який розширяє і ускладнює своє завдання, перетворює його на глобальну проблему боротьби зі злом. Своє завдання він зрештою висловлює у знаменитій формулі: «Звихнувся час... О доле зла моя! Чому його направить мушу я?» Та разом з тим Гамлет усвідомлює,

наскільки складне й непомірно велике це завдання: адже сам час став супроти його долі. Тут «час» — сама історія, рух якої пішов у неочікуваному напрямі. В кінцевому підсумку всім цим і породжуються роздуми й вагання героя, які нерідко приймалися за слабкість і нерішучість, його знаменита меланхолія, гіркі парадокси й трагічні прозріння неспокійної і безстрашної думки. Часто предметом Гамлетових роздумів стають питання, які набудуть специфічної, навіть болющої актуальності для інтелігентської свідомості XIX—XX ст., як-от зв'язок між рефлексією і дією, між гуманністю і насиллям, питання суперечливості й мінливості людської природи, відносності моральних понять тощо.

У зв'язку з усім цим слід торкнутися такого питання. Часто, говорячи про велику культуру Відродження, ми не задумуємося над її соціальним еквівалентом, над тим, хто був основним її творцем і носієм. Ця ж функція випала на долю інтелігенції доби Відродження, яка була світською інтелігенцією, на противагу середньовічній, клерикальній. За словами акад. М. Й. Конрада, «Відродження трималося на інтелігенції доби, а вона, ця інтелігенція, була, безсумнівно, міжнародною», її ж поява «була необхідною для руху людської думки, суспільного життя, культури, науки» (Конрад Н. Запад и Восток.— М., 1972.— С. 233, 247). Ця інтелігенція була творцем і носієм ідеології ренесансного гуманізму, про яку йшлося вище.

Безперечно, Гамлет належить до тих великих образів світової літератури, які не допускають спрощеного соціологічного підходу. За своїм, так би мовити, соціальним статусом Гамлет є принцом, а за своєю духовно-культурною сутністю — представником ренесансної інтелігенції та її ідеології. Але вже на стадії глибокої і неповторної кризи названої ідеології, яка була явищем великого трагедійного змісту (і викликала розквіт жанру трагедії, чим і ознаменувалося згасання літератури Відродження). Розглядаючи Шекспірового «Гамлета» в культурно-історичному аспекті, з повним правом можна сказати, що це той літературний твір, у якому духовна криза ренесансної інтелігенції здобула безпосереднє і водночас найглибше і найповніше втілення.

Не вдаючись у характеристику системи образів трагедії, коротко скажемо про окремі з них. Насамперед слід вказати на самотність головного героя: він оточений чужим і ворожим світом, біля нього немає нікого, крім вірного, але споглядально настроєного Гораціо. Правда, в трагедії не раз говориться про любов народу до принца, але Гамлет так і не зміг вдатися до цієї потенційної сили (очевидно, якби він це зробив, то вже був би інший Гамлет, образ зовсім іншого змісту). Цю силу, до речі, приводить у дію своїми ламентациями Лаерт, який з бездумною легкістю здійснює те, що так важко дається головному герою — родову помсту. Тими антагоністами, які репрезентують і розкривають нище придворне середовище, виступають у трагедії Полоній і Розенкранц з Гільденстерном; про останніх Гете влучно сказав: їх двоє, і вони абсолютно схожі, отже, їх багато, «вони — суспільство». Особливо виразно й по-своєму багатогранно змальований образ Полонія. Це зразковий придворний і разом з тим людина суто практичного розуму, який проявляється відповідно до характеру й вимог середовища. Специфічний практицизм Полонія розкривається і в тому, що за своїм сином, який їде у Францію, він улаштовує взірцевий поліцейський

нагляд, допомагає королю влаштувати такий же нагляд за Гамлетом,— характерний штрих із сучасності Шекспіра, доби розквіту абсолютистського ладу. Позбавлений моральних принципів, Полоній запопадливо служить королю Клавдію, розраховуючи, звичайно, на щедру винагороду. Його послужливість заходить так далеко, що він готовий поставити на карту й честь своєї дочки Офелії, використати її як «приманку» для Гамлета, зробити з неї інформатора.

Окремо слід сказати про образ Офелії, один з найпоетичніших у Шекспіра. Але таким він не є з самого початку, з ним відбувається своєрідна метаморфоза, яка з особливою переконливістю засвідчує геніальність Шекспіра-поета. Спершу Офелія здається невиразною, позбавленою індивідуальності, вона — слухняна маріонетка в руках свого батька-інтригана, в ній є якась штучність, що дещо нагадує механічних дівчат-ляльок Гофмана. Високою поетичністю цей образ наповнюється в сценах божевілья, коли Офелія з'являється у вінку з польових квітів та з народними піснями на устах; тут її образ «оживає», набуває природності і зворушливості.

Як зазначалося, науково-критична література про Шекспірового «Гамлета» величезна, майже неосяжна. Така ж і сценічна історія трагедії, оскільки вона належить до тих творів Шекспіра, які незмінно користуються найбільшою популярністю в театрі. В Росії ім'я Шекспіра вперше прозвучало саме з цим твором, коли 1748 р. О. П. Сумароков, засновуючись на французькому прозовому перекладі Деламаса, виступив зі своєю вільною переробкою «Гамлета». Першим повним російським перекладом трагедії, зробленим для театральних постановок, був переклад М. О. Полевого (1837). За ним була здійснена в московському Малому театрі постановка «Гамлета», де в ролі головного героя блискуче виступив П. С. Мочалов. Відгуком на цю подію культурного життя була стаття В. Г. Бєлінського «Гамлет», драма Шекспіра. Мочалов у ролі Гамлета» (1838), яка стала першим видатним здобутком вітчизняного шекспірознавства. У другій половині XIX й на початку XX ст. з'явилося ще кілька російських перекладів трагедії; взагалі найбільше перекладів «Гамлета» зроблено саме на російську мову. Серед них слід виділити переклади М. Л. Лозинського і Б. Л. Пастернака, які з'явилися вже в радянський час. Яскрава також російська сценічна історія цієї Шекспірової трагедії, в ролі Гамлета виступали М. Т. Іванов-Козельський, О. П. Ленський, О. І. Южин, В. І. Качалов та інші визначні актори.

На Україні ознайомлення з «Гамлетом» розпочалося за російськими перекладами й постановками російських театрів десь з 30-х років минулого століття. Перші українські переклади трагедії належать до 60-х років XIX ст. 1865 р. у лівівському журналі «Нива» з'явився переклад першої дії «Гамлета», зроблений П. Свенціцьким. Недавно встановлено, що на початку 1860-х років В. А. Косовцев переклав «Гамлета» і «Коріолана», але ці переклади не були опубліковані й поки що не знайдені (Пилипчук Р. Про письменника-основ'янина Віта Косовцева. // Рад. літературознавство.— 1983.— № 3.— С. 56—57). На початку 1870-х років «Гамлета» переклав Ю. Федькович, але це був вільний переклад, зроблений не з оригіналу, а з німецького посередника. Як зазначив І. Франко до видання цього перекладу, що з'явилося 1907 р., його якість «загалом дуже невисока» (цит.: Шаповалова М. Шекспір в українській літературі.— Львів,

1976.— С. 50). В 1870-х рр. «Гамлета» переклав також М. П. Старицький, замінивши п'ятистопний ямб оригіналу на хорей; переклад вийшов друком 1882 р. За ним 1878 р. трагедія була поставлена в аматорському гуртку київської «Громади», музику до спектаклю написав М. В. Лисенко. Десь між 1882 і 1886 рр. «Гамлет» був перекладений П. О. Кулішем, опублікований цей переклад 1899 р. за редакцією і з передмовою І. Я. Франка. Як відомо, Франко критично ставився до перекладацької діяльності Куліша, але цьому перекладу дав схвальну оцінку, назвав його найбільш вдалим із Кулішевих відтворень тринадцяти Шекспірових драм і зазначив, що в ньому перекладач «держався оригіналу далеко докладніше, ніж його попередники».

Своїми передмовами до драм Шекспіра, в тому числі й до «Гамлета», Франко закладав основи українського наукового шекспірознавства. Передмова до «Гамлета» належить до найцікавіших серед них, у ній дається глибокий аналіз ідейного змісту трагедії, який пов'язується з духовним життям епохи. Франко характеризував «Гамлета» як «найбільш особисту драму Шекспіра», але не в розумінні вузько біографічному, а в тому, що вона найглибше відбила духовну драму автора, породжену кризою ренесансного гуманізму.

Інтерес до трагедії «Гамлет» знову зростає в українській радянській культурі. З'являються переклади, які відзначаються високим художнім рівнем, відповідають вимогам сучасного перекладацького мистецтва. Трагедія входить до репертуару театрів республіки, з її сценічних утілень слід назвати виставу Харківського українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (1956, режисер Б. Норд) і Львівського українського драматичного театру ім. М. Заньковецької (1957, режисер Б. Тягно). До мотивів і образів Шекспірового «Гамлета» звертаються українські радянські поети М. Рильський, М. Бажан, Л. Первомайський, С. Голованівський, Б. Олійник та інші, виявляючи їхній вселюдський і водночас актуальний зміст.

ПРИМІТКИ ДО «ГАМЛЕТА»

С. 6. *Ельсінор* (точніше Хельсінгер) — місто в Данії, на березі протоки між о. Зеландією і Скандинавським півостровом; біля нього в 70—80 рр. XVI ст. був побудований замок Кронберг.

С. 8. *Гораціо, ти книжник: мов до нього.* — Тут «книжник» — знавець латині; привидів заклинали на латині, мові богослужіння.

Чекає слів. — За повір'ям, привиди не говорили першими, лише давали відповіді.

С. 9. *Коли здолав пихатого Норвежця* — тобто норвезького короля.

С. 10. *Коли загинуть мав могутній Юлій...* — ідеться про Юлія Цезаря (див. трагедію «Юлій Цезар»).

...світло вод, Шановане в Нептуновому царстві... — місяць, який впливає на припливи й відпливи в океанах і відкритих морях.