

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

УДК: 821.111:82-21(470+571)

*Павленко Ірина
(Запоріжжя)*

«Гамлет» В. Шекспіра та О. Сумарокова: зміна культурного коду (деякі спостереження)

У статті розглядаються причини трансформації трагедії В. Шекспіра «Гамлет» в однойменному творі першого російського професійного драматурга О. Сумарокова, стверджується думка про те, що кардинальні зміни були зумовлені не тільки потребою узгодити трагедію з тогочасним жанровим каноном, але й рівнем розвитку російської культури, літератури зокрема, необхідністю адаптації твору до потреб та можливостей російського читача і глядача, що й призвело не лише до зміни системи персонажів і сюжету, втрати частини мотивів, але й до відтворення нового світовідчуття, тогочасних політичних алузій та моралі.

Ключові слова: трагедія, жанровий канон, традиція, трансформація, система персонажів, культурний код.

Проблема рецепції Шекспірового творчого спадку російською літературою неодноразово ставала об'єктом серйозних наукових студій¹. Літературознавство давно

¹ Див.: Алексеев М.П. Первое знакомство с Шекспиром в России / М. П. Алексеев // Шекспир и русская культура. – М.–Л. : Наука, 1965. – С. 9–69. lib.ru/s/shekspir_w/text_1140oldorfo.shtml; Амелин М. Вступительная статья // Александр Сумароков. Гамлет. Пьеса. Вступительная статья Максима Амелина. – «Новая Юность», 2003, № 4 (61). Бочкарёв В.А. Русская историческая драматургия XVII–

засвідчило той факт, що першою спробою познайомити російського читача/глядача з драматургією Шекспіра була трагедія О.П. Сумарокова «Гамлет». Довгий час вважалося, що перший російський професійний драматург знав цю шекспірівську п'єсу лише за французьким прозаїчним перекладом. Останнім часом стверджується, що він читав твори Шекспіра англійською, а отже був безпосередньо знайомий з текстом оригіналу².

XVIII век / В. А. Бочкарев. – М. : Просвещение, 1988. – С. 134–136; *Грипич Н.В.* «Гамлет» А.П. Сумарокова / Н. В. Грипич // *Материалы Третьей научной конференции «Наука. Университет. 2002»*. – Новосибирск, 2002. – С. 99–102; *Евреинов Н.Н.* Ложноклассический театр в России и его главнейшие деятели / Н. Н. Евреинов // *История русского театра*. – М. : Эксмо, 2011. – С. 120–121; *Захаров Н.В.* Рецепция Шекспира в творчестве Сумарокова / Н. В. Захаров // *Тезаурусный анализ мировой культуры* : Сб. науч. трудов. Выпуск 13 / под общ. ред. проф. Вл.А. Лукова – М. : МГУ, 2007. – С. 74–78; *Захаров Н.В., Луков Вл.А.* Шекспир и шекспиризм в России / Н. В. Захаров, Вл. А. Луков // *Знание. Понимание. Умение*. – 2009. – № 1. – С. 96–99; *Захаров Н.В.* Начало культурной ассимиляции Шекспира в России / Н. В. Захаров // *Знание. Понимание. Умение*. – 2010. – № 3. – С. 145; *Захаров Н.В.* Шекспиризм в русской литературе / Н. В. Захаров // *Знание. Понимание. Умение*. – 2007. – № 3. – С. 176; *Захаров Н.В.* Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус / Н. В. Захаров // *Знание. Понимание. Умение*. – 2007. – № 1. – С. 132–133; *Лебедев В.А.* Знакомство с Шекспиром в России до 1812 года / В. А. Лебедев // "Русский вѣстникъ". – 1875. – Т. 120. – No 12. http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1880oldorfo.shtml; *Левин Ю.Д.* Шекспир / Ю. Д. Левин // *Русско-европейские литературные связи: Энциклопедия*. – С.-Петербург : С.-Петербургский государственный университет, 2008. – С. 245; *Прокофьева Е.А.* Мифопоэтика и динамика жанра русской исторической драмы XVII–XIX веков / Е. А. Прокофьева. – Днепропетровск : Пороги, 2011. – С. 137–138; *Сиповский В.В.* История русской словесности. Ч. 1–3 / В. В. Сиповский. – СПб., 1906–1908. – Ч. 1. – 1906. – С. 65–67; *Стенник Ю.В.* Драматургия петровской эпохи и первые трагедии Сумарокова. (К постановке вопроса) / Ю. В. Стенник // XVIII век. Сборник 9. – Л. : Наука, 1974. – С. 244, 248; *Стенник Ю.* Сумароков-драматург / Ю. Стенник // А.П. Сумароков. Драматические сочинения. – М. : Искусство, 1990. – С. 18–19; *Стенник Ю.В.* Драматургия русского классицизма. Трагедия. / Ю. В. Стенник // *История русской драматургии XVII – первая половина XIX века*. – Л. : Наука, 1982. – С. 63–65 та ін.

² *Амелин М.* Цит. вид.

При порівнянні трагедій двох авторів, що жили в різні часи і в різних країнах, науковці наголошують на очевидних відмінностях та постійно акцентують те, що Сумароков – прихильник французької класицистичної драматургії, який пишався прізвиськом «Російського Расіна», – вдосконалював англійського «дикуна», трансформуючи сюжет відомої п'єси у відповідності до тогочасного французького канону трагедії, випрямляючи сюжетну лінію та різко скорочуючи кількість дійових осіб шекспірівської трагедії, вводячи традиційних для тогочасної драматургії наперсників, яким часто делегувалися функції традиційного хору. Однак пояснення відмінності двох п'єс лише бажанням «виправити» трагедію Шекспіра здаються недостатніми, причини кардинальної трансформації твору – більш складними, і пристосування до тогочасного французького драматичного канону – лише одна з них.

Дослідники звертають увагу на нагальні політичні потреби, своєрідне політичне замовлення на твір, який легітимізував у очах суспільства правління Єлизавети Петрівни, й на відбиття у двох «Гамлетах» різних світоглядних засад, що значною мірою вплинули на характер конфлікту, розвиток сюжету, систему персонажів тощо. У передмові до сучасного видання сумароківської трагедії А. Амелін зауважує: «Гамлет Шекспіра следует протестантской модели поведения, лично противостоя враждебному миру и погибая в этом противостоянии. Гамлет Сумарокова – православный, сознающий себя лишь карающим орудием в руках Провидения, лишенный сомнений и размышлений, чуждым бездействия и рефлексии. Наказание зла предопределено, и он только способствует приведению небесного приговора в исполнение»³. Однак фактично

³ Там само.

загальноприйнятою стала вербалізована, наприклад, у роботі Ю.Д. Левіна думка про те, що в середині XVIII ст. «...Русский театр ещё не созрел для Шекспира...»⁴. (Не визрів, але прагнув до того, про що свідчить навіть той факт, що комедії Шекспіра вплинули на драматургію Єкатерини I, а О. Сумароков незадовго до видання трагедії «Димитрій Самозванец», яку він вважав найкращим своїм твором, 25 лютого 1770 р. у листі до Г.В. Козицького писав: «Эта трагедия покажет России Шекспира»⁵. І в цих словах – надзвичайна повага до англійського класика, визнання його взірцевим. Літературознавці-русисти відзначають також і вплив на цей твір хроніки В. Шекспіра «Річард III»⁶.

Загалом причини та чинники такого вільного поводження О.П. Сумарокова із шекспірівською трагедією не були предметом окремого дослідження, тому **мета** пропонованої розвідки – з'ясувати, чому засновник російської класицистичної драматургії кардинально змінив трагедію Шекспіра і що зумовило написання власного твору за окремими мотивами англійського драматурга. Сам майбутній «Російський Расін» у відповідь на критику В. Тредіаковського стверджував: «Гамлет мой, говорит он, не знаю от кого услышав, переведен с французской прозы аглийской Шекеспировой трагедии, в чем он очень ошибся. Гамлет мой кроме монолога в окончаний третьего действия и Клавдиева на колени падения на Шекеспирову трагедию едва, едва походит»⁷, а отже трансформація текста-попередника

⁴ Левин Ю.Д. Цит. вид. – С. 26.

⁵ Письма русских писателей XVIII века. – Л. :«Наука»,1980. – С. 132.

⁶ Див.: Алексеев М.П. Цит. вид.; Бочкарёв В.А. Цит. вид. – С. 140–142; Прокофьева Е.А. Цит. вид. – С. 137–138; Стенник Ю.В. Драматургия русского классицизма... – С. 80–81.

⁷ Здається, цій, неодноразово цитованій у різних працях, тезі О.П.Сумарокова не приділено необхідної уваги, оскільки вона може бути побічним доказом того, що він був знайомим не лише з французьким прозовим

була невинуватою і цілеспрямованою. Тому поряд з питанням про те, що змінилося, потрібно поставити питання чому і для чого. Саме у спробі відповісти на ці питання полягає **наукова новизна** статті.

Актуальність її зумовлена необхідністю розширення та коректування уявлень про характер рецепції західноєвропейської культурної традиції засновниками літератури російського класицизму, зокрема О. Сумароковим.

Предметом дослідження у статті постають трагедії «Гамлет» В. Шекспіра та О. Сумарокова, а **об'єктом** – характер і причини трансформації формозмісту твору англійського класика в інтерпретації російського драматурга-класициста.

У 2007 р. вийшла стаття М.В. Захарова «Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус», у якій говориться про різне звучання творів Шекспіра у «тезаурусах інших країн»⁸, про те, коли, як і чому відкривалася для російської культури його творчість. Симптоматична вже назва статті, оскільки орієнтує на характер входження Шекспіра у російський культурний простір, але не враховує (це, власне, не було завданням автора) той факт, що «культурний тезаурус» наклав відбиток на характер та способи адаптації шекспірівської спадщини, що наглядно доводить аналізована трагедія О.П. Сумарокова.

Звертаючись до творчості російського драматурга, потрібно постійно пам'ятати про соціокультурний кон-

перекладом, але й з самим шекспірівським твором. Принаймні всі, хто говорить про таку можливість, звертаються до бібліотечного списку книг, які брав російський письменник, а цей документ, на відміну від «Відповіді на критику», написаної та виданої у 1750 році, став відомим науковцям лише на початку 21 сторіччя. Дет. див.: *Сумароков А. Ответ на критику / А. Сумароков // Критика XVIII века. – М. : ООО «Издательство "Олимп"» : ООО «Издательство АСТ», 2002. – С. 297.*

⁸ *Захаров Н.В. Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус...*

текст та місце цього автора в національному літературному процесі середини XVIII ст.: він був першим російським професійним письменником, для якого творчість стала справою життя, а головними завданнями були ознайомлення читачів з теорією класицизму, доказ думки про те, що російською мовою можна писати твори різних жанрів («Всё хвально: драма ли, эклога или ода – // Слагай, к чему тебя влечет твоя природа; // Лишь просвеще-ние писатель дай уму: // Прекрасный наш язык способен ко всему», – писав він у «Эпистоле о стихотворстве»⁹), творення репертуару російського театру та піклування про те, щоб цей репертуар був, говорячи сучасною мовою, конкурентоспроможним. Водночас всі ці намагання могли звестися нанівець, оскільки у Росії не існувало читача/глядача, підготованого до сприйняття класицистичної літератури, драматургії зокрема.

Сам О. Сумароков добре знав історію російської драматургії петровських часів, розумів, що привчити глядача сприймати трагедію – важка справа, оскільки публіка («смотритель» – як довго називав глядачів сам Сумароков) не була підготована до сприйняття серйозного сценічного дійства, із задоволенням дивилася інтермедії, пов'язані з актуальними політичними новинами або загальновідомими проблемами, і зовсім не сприймала перекладених комедій та не звикла до класицистичної трагедії. Така ситуація відтворена у комедії О. Сумарокова «Рогоносец по воображению», героїня якої приїхала подивитися на інтермедію, але потрапила на виставу першої трагедії О. Сумарокова «Хорев» та знепритомніла під час перегляду, оскільки вирішила, що Оснельду отруїли на очах залу.

У передмові до останньої своєї трагедії «Димитрий Самозванец» «Російський Расін» писав: «Вы, путешест-

⁹ Сумароков А.П. Избранные произведения // Вст. ст., подг. текста и прим. П.Н. Беркова. – Л. : «Советский писатель», 1957. – С. 125.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

вовавшие, бывшие в Париже и в Лондоне, скажите! грызут ли там во время представления орехи и, когда представление в пущем жаре своем, секут ли поссорившихся между собою пьяных кучеров ко тревоге всего партера, лож и театра?»¹⁰. Це досить болісна реакція драматурга на рівень культури глядачів. Він змушений був певною мірою прилаштуватися до публіки, до її світовідчуття і можливостей сприймати певні теми, роздуми, сюжети, що, поряд із захопленням теорією класицистичної трагедії, значною мірою зумовило трансформацію шекспірівського твору. Водночас О. Сумароков всебічно виховував свого глядача (адже недарма для нього «Театр есть училище бродягам по жизни человеческой»¹¹), прищеплюючи йому не тільки певні політичні уподобання, але й мораль¹², шляхетність та художній смак. Саме тому, працюючи у різних жанрах, він обирає за взірць твори Расіна, Корнеля, Мольєра, Вольтєра, Лафонтєна тощо і першим знайомить російського читача/глядача з Шекспіром, але у такій формі, осягнути яку могла б принаймні частина з тих, хто дивився п'єси О. Сумарокова. Він добре розумів, наскільки його «смотритель» відрізняється не лише від сучасної йому західноєвропейської публіки, але й від тих, хто бачив на сцені самого Шекспіра.

Зменшена кількість персонажів привернула увагу практично всіх, хто звертався до розгляду сумаро-

¹⁰ Там само. – С. 475.

¹¹ Письма русских писателей XVIII века... – С. 121.

¹² Н.В. Захаров, наприклад, зазначав, що «Гамлет» О. Сумарокова мав «воспитательное значение для публики в том отношении, что в уста действующих лиц влагались господствовавшие в то время в европейской литературе возвышенные идеи о чести, долге, любви к отечеству и изображения страстей облекались в облагороженную и утонченную форму» (див: *Захаров Н.В. Рецепция Шекспира в творчестве Сумарокова... – С. 75*). І це твердження можна екстраполювати на всі драматичні твори О. Сумарокова.

ківського «Гамлета», але не доводилося зустрічати пояснення, чому багатьох діючих осіб шекспірівського твору російський драматург практично проігнорував. І це не було елементарним бажанням «виправити» Шекспіра.

Порівняємо склад дійових осіб у двох трагедіях (оскільки йдеться про рецепцію Шекспіра у російській літературі, то для порівняння звертаємося до одного з найдосконаліших перекладів – перекладу Б. Пастернака¹³).

В. Шекспір. «Гамлет» (переклад Б. Пастернака)	О.П. Сумароков. «Гамлет»
Клавдий , король датский.	Клавдий , незаконный король Дании.
Гамлет , сын прежнего и племянник нынешнего короля.	Гамлет , сын Гертрудин.
Полоний , главный королевский советник.	Полоний , наперсник Клавдиев.
Горацио , друг Гамлета.	—
Лаэрт , сын Полония.	—
Вольтиманд, Корнелий – придворные.	—
Розенкранц, Гильденстерн – бывшие университетские товарищи Гамлета.	—
Озрик	—
Дворянин.	—
Священник.	—
Марцелл, Бернардо – офицеры	—
Франциско , солдат.	—
Рейнальдо , приближенный Полония.	—

¹³ *Шекспир В. Гамлет, принц Датский. Король Лир / Пер. с англ. Б. Пастернака. Предисл. и примеч. Ю. Левина. – Л. : Художественная литература, 1977. – С. 25–190.*

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Актеры.	_____
Два могильщика.	_____
Призрак отца Гамлета.	_____
Фортинбрас, принц норвежский.	_____
Капитан.	_____
Английские послы.	_____
Гертруда, королева датская, мать Гамлета.	Гертруда, супруга его. (Клавдия)
Офелия, дочь Полония	Офелия, дочь Полониева.
_____	Арманс, наперсник Гамлетов.
_____	Флемина, наперсница Офелиина.
_____	Ратуда, наперсница Гертрудина.
_____	Паж Гамлетов.
Лорды, леди, офицеры, солдаты, матросы, вестовые, свитские.	Воины.

Про те, що у Сумарокова під впливом французької трагедії з'явилися «наперсники», дослідники писали неодноразово, тому наразі звернемо увагу на інше.

У п'єсах різна первинна характеристика персонажів, що є вагомим для подальшої інтерпретації трагедії Сумарокова. Клавдій одразу характеризується ним як «незаконний король Данії», що відрізняється від шекспірівської простої констатації «король датский». Отже, російському читачеві/глядачеві з самого початку нав'язується певне ставлення та декларується погляд автора на персонажа і ситуацію, в цій характеристиці вже закладена думка про злочинність Клавдія, що деякий час залишається таємницею для англійських глядачів.

У перекладі ХХ ст. «Гамлет, син прежнього и племянник нынешнего короля», розкриті родинні зв'язки персонажів, причому спочатку «син та племінник», а вже потім соціальний статус. І це відповідало шекспірівській концепції героя. У Сумарокова – «Гамлет, сын Гертрудин». Це кардинально інша характеристика. І справа не тільки в тому, що в російській п'єсі Клавдій – не родич Гамлета, він отримав трон, одружившись із Гертрудою. Не сказано, що Гамлет – син попереднього короля, акцентовано лише, що він син королеви від попереднього шлюбу. Це зміна місця у черзі на корону, а отже й можливої долі персонажа та розвитку сюжету. Ця думка підтверджується характеристикою Гертруди. У Сумарокова вона «супруга его» (йдеться про Клавдія), а не «королева датская, мать Гамлета». Це також кардинально інша характеристика, у якій є виключно родинний статус дружини і відсутній соціальний. Отже, король не має законного права на владу, а Гертруда та Гамлет від неї усунені.

Змінюються й функції Полонія: У трагедії О. Сумарокова з головного радника він перетворюється на наперсника, який, за законами тогочасної трагедії, все знає краще за свого патрона, часто керує його діями, втручається у справи тощо. І за бажанням Клавдія чоловіка Гертруди вбиває саме Полоній.

Таким чином, навіть зміна первинних характеристик тих шекспірівських персонажів, які «залишилися» в п'єсі Сумарокова, засвідчує суттєві зміни в інтерпретації сюжету, що пов'язані не тільки з його формальним «випрямленням».

Ще більш значуща відсутність певних персонажів трагедії В. Шекспіра. Фактично, це сигнал для уважного читача/глядача, оскільки є важливою формою адаптації твору у чужому «культурному тезаурусі» та зміною

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

культурного коду у процесі та задля пристосування до нового середовища.

У трагедії Шекспіра є друг та колишні університетські товариші Гамлета, тобто, певне інтелектуальне і духовне середовище, з яким пов'язаний герой. Це й передісторія Гамлета, який отримав гарну освіту, знайомий з тогочасною філософією, культурою, бачив світ поза Данією тощо. Симптоматично, що університетські товариші «колишні» і не тільки тому, що університетські часи минули, але Горацій залишається з ним.

У Сумарокова Гамлет абсолютно самотній, він поза будь-якою спільнотою, тим самим поглиблюється трагізм героя, він позбавлений минулого, тому його формування залишається поза увагою драматурга і глядача. Водночас сумароківське «скорочення» друзів героя зумовлено російськими реаліями: звички давати університетську освіту спадкоємцям престолу в Росії не було, тим більш за кордоном. Перший російський університет було відкрито у 1755 р., тобто після написання п'єси Сумарокова, але особи царської крові там не навчалися. Отже й сам мотив закордонної університетської освіти Гамлета для російського глядача був незвичним та чужим.

Зауважимо також, що у Сумарокова відсутні й персонажі, що пов'язані зі згадками про закордонні події (Фортінбрас, англійські послани). Це можна пояснити тим, що під час роботи над п'єсою російський драматург переймався питаннями виключно внутрішньополітичного життя. Насамперед для нього був важливим принцип династичного престолонаслідування, передачі влади у родині, тому поява Фортінбраса – принца норвезького, який зрештою й стає королем датським, у п'єсі російського автора періоду активної боротьби за російський престол була просто неможливою: актуальною була потреба донести до вітчизняного глядача думку про те, що єдиним законним спадкоємцем корони міг бути

лише прямий нащадок вбитого короля, а отже й воцаріння Єлизавети – справа закономірна, оскільки саме вона єдина, хто має право на спадок Петра I. Не випадкові у п'єсі «обмовки», на які дослідники досі не звертали уваги: батько Гамлета, приміром, інколи називається царем:

Все здѣшне жительство на помощь мнѣ предстало,
Уже едва не весь извѣстенъ городъ былъ,
Какъ мой отецъ, *ихъ Царь*, животь свой погубиль,
Которыя о томъ и знали и не знали,
Единодушно всѣ на тронъ меня желали¹⁴.

А Гамлет часто називається князем:

Ахъ, Князь! каковъ ты былъ! и ахъ! каковъ ты сталъ!¹⁵,

Гертруда у каятті говорить Клавдію:

Ты въ ненависти, *Князь*, мой сынъ любимъ въ народѣ,
Надежда всѣхъ гражданъ, остатокъ въ *царскомъ родѣ*¹⁶
(виділено мною. – **І.П.**).

Тим самим поглиблювалися натяки на сучасність і глядач орієнтувався на проблеми «останнього в царському роді», яким пропонувалося вважати нову царицю.

Ствердження династичного права знімало саму можливість традиційної кінцівки: трагедійне загострення знімається звітками про перемогу Гамлета над Клавдієм та самогубство Полонія, про зникнення перепон до влади і одруження Гамлета з Офелією. Хеппіенд суперечить жанровому канону, але альянсу на дійсність виявилися сильнішими, тому навіть найжорсткіші критики – М. Ломоносов і В. Тредіаковський, яким було запропоновано оцінити новий твір їх постійного опонента й суперника, мабуть з міркувань далеких від літератури, не зробили з цього приводу жодного зауваження.

¹⁴ *Сумароков А.П.* Гамлет. Трагедия. (Переделал с франц. прозаического перевода Деллапласа) / А. П. Сумароков. – СПб. : Им. Акад. наук, 1748.

¹⁵ Там само.

¹⁶ Там само.

Серед дійових осіб в трагедії Російського Расіна немає Лаерта – сина Полонія та брата Офелії. Його відсутність можна пояснити тим, що в російському побуті головну роль у долі дівчини відігравав батько, тож дуель з нащадком престолу була просто неможливою за будь-яких обставин, а отже й наявність такого персонажу у п'єсі необов'язкова. Водночас тут зникає вся сюжетна лінія, що пов'язана із сімейними стосунками у родині Полонія, залишається лише мотив відносин злочинного батька і добродійної доньки, зкорельований із традиційним конфліктом почуття та обов'язку.

Відмова від образу Лаерта – знак неактуальності для Сумарокова родинних цінностей, маргіналізація загальнолюдських, прояв характерного для свідомості цього автора та всієї російської культури того часу державоцентризму, оскільки у центрі його уваги – ідея держави та передачі влади, а любовний конфлікт є вторинним. Захист честі звичайної, некоронованої людини і родини для Сумарокова неактуальний.

У шекспірівській п'єсі Лаерта лютить насильницька смерть батька

(«Как умер он? Но за нос не водить!
Я рву все связи и топчу присягу,
И долг дворянский шлю ко всем чертям.
Возмездьем не пугайте. Верьте слову:
Что тот, что этот свет, мне всё равно,
Но, будь что буде, за отца родного
Я отомщу!»¹⁷),

невиконання обрядів поховання, що має суттєве значення у традиційній культурі:

Загадка смерти, тайна похорон,
Отсутствие герба и шпаг над прахом,
Обход обрядов, нарушение форм –
Все это вопиет с небес на землю

¹⁷ Шекспир В. Цит. вид. – С. 147.

И ждет разбора¹⁸.

Він намагається помститися за смерть Полонія і в цих намаганнях фактично стає двійником Гамлета. У Шекспіра три персонажі потрапляють у схожі ситуації: їх батьки загинули і вони мають помститися. У Сумарокова Фортинбрас та Лаерт відсутні ще й тому, що за рахунок введення цих героїв створюється певна дзеркальність ситуації, яка породжує розгалуження сюжету та відхід від єдності дії, що, на думку російського драматурга, недопустимо. Тим більше, що за появу двох сюжетних ліній у першій трагедії «Хорев» («Гамлет» – друга трагедія О. Сумарокова) автор був підданий критиці свого постійного опонента В.К. Тредіаковського, який зазначив, що у творі порушено «единство представления», «два узла, а следовательно, не одинакое, но двойное представление»¹⁹. Більше такі «помилки» в драматургії Російського Расіна не повторювалися. У його «Гамлеті» зникають варіанти розвитку ситуації (шекспірівський Лаерт, не вдаючись до рефлексій, прагне помсти, а Фортінбрас від неї відмовляється). Позбуваючись «двійників», Гамлет Сумарокова позбувається й можливості вибору (а отже й мотиву «бути, чи не бути»), його помста і перемога над вбивцями батька стають невідворотними.

Симптоматичною є також і відсутність у переліку діючих осіб п'єси Сумарокова акторів, а отже й мотиву театру. Для Шекспіра «весь світ – театр», а для російського автора – це форма розваги, інтелектуального життя, знак культури²⁰, творець нових смислів, форма

¹⁸ Там само. – С. 150.

¹⁹ *Тредиаковский В.К.* Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю / В. К. Тредиаковский // *Критика XVIII века.* – М. : ООО «Издательство "Олимп"»; ООО «Издательство АСТ», 2002. – С. 100.

²⁰ З театром добре знайомі всі персонажі п'єси. Полоній схвально відгукнувся про акторів, що завітали до Ельсінору: «Лучшие в мире актеры на

спілкування з глядачем, літературний прийом. Звідси й шекспірівська співвіднесеність життя і сцени, вистави у виставі та сценічної дійсності, при цьому персонажі англійського драматурга часто свідомо грають певну роль, одягають маску і стають лицедіями у звичайному житті. Для Сумарокова такий обшир неможливий, його розуміння театру кардинально інше. Кожна його п'еса виправляла вдачу і виховувала сучасників, трагедії навчали вгамовувати пристрасті та нагадували про руйнівну силу почуттів в житті людини.

У «Гамлеті» Шекспіра вистава – складова системи дзеркал, у ній відтворюється ситуація, подібна тій, яка склалася у Данському королівстві, мистецтво допомагає пізнати дійсність та впевнитися у правдивості свідчень про смерть старого Гамлета, лицедії, самі того не підозрюючи, викривають лицедія, розкривають театральність його поведінки. У трагедії Сумарокова мотив театру знятий, оскільки до цього мистецтва російська публіка тільки повинна була залучитися, вона ще не могла дивитися п'єси та сприймати закладені в них глибинні смисли, тому літературно-театральні алюзії, до яких звертається шекспірівський Гамлет для викриття Клавдія, виявилися зайвими.

Російський драматург відмовився від образів гробоків, а відповідно, й від усіх «цвинтарних» сцен і мотивів. Формально це можна пояснити тим, що Офелія залишається живою, намаганням зберегти єдність місця, дії тощо. Така відмова призвела до нехтування певними філософськими мотивами шекспірівської п'єси, зокрема мотивом непевності й змінюваності всього, що

любой вкус, для исполнения трагедий, комедий, хроник, пасторалей, вещей пасторально-комических, историко-пасторальных, трагико-исторических, трагикомико- и историко-пасторальных, для сцен вне разряда и непредвиденных сочинений» (див: *Шекспир В.* Цит. вид. – С. 87), отже назвав низку театральних жанрів та жанрових різновидів, про які російський глядач ще навіть не здогадувався.

нині здається значним та величним, рівності всіх перед смертю і загальними законами буття. Гамлет про це говорить так: «Александр умер, Александра похоронили, Александр стал прахом, прах – земля, из земли добывают глину. Почему глине, в которую он обратился, не окажется в обмазке пивной бочки?»

Истлевшим Цезарем от стужи
Задельывают дом снаружи.
Пред кем весь мир лежал в пыли,
Торчит затычкою в щели.²¹

Подібні роздуми, схоже, турбували і російського драматурга, але відбиток вони знайшли в іншому його творі – у притчі «Коловратность», написаній у 1762 р.:

Собака Кошку съела,
Собаку съел Медведь,
Медведя – зевом – Лев принудил умереть,
Сразити Льва рука Охотничья умела,
Охотника ужалила Змея,
Змею загрызла Кошка.
Сия
Вкруг около дорожка,
А мысль моя,
И видно нам неоднократно,
Что всё на свете коловратно.²²

В аналізованій п'єсі ж такі рефлексії відсутні.

Сцени на цвинтарі, подібної до шекспірівської, у російському тогочасному творі взагалі не могло бути. У західноєвропейській культурі, як відомо, звільнення місця на кладовищі для нових поховань було явищем звичайним, яке нікого не могло збентежити чи налякати. Натомість, у східнослов'янській традиції рушити могили, навіть дуже старі, заборонялося, тим більше виймати та викидати з них людські останки. Співи та розмови на

²¹ Шекспир В. Цит. вид. – С. 168–169.

²² Сумароков А.П. Избранные произведения... – С. 215.

цвинтарі російськими глядачами були б розцінені як святотатство, блюзнірство. Отже й ці зміни, запроваджені Сумароковим, значною мірою зумовлювалися характером глядацької рецепції.

Увагу дослідників-шекспірознавців та русистів неодноразово привертало те, що у п'єсі російського драматурга відсутній привид батька Гамлета. Інтерпретується це по-різному. Один із найкращих істориків російського театру М.М. Євреїнов, наприклад, вважав, що відмова від надприродного у Сумарокова пов'язане з тим, що класицистична драма від нього відмовилася і воно стало сферою виключно епопеї, саме тому «Духа, на вимогу псевдо-класицистичної трагедії, Сумароков змінив на мрію, сон»²³. Сучасний знавець російської історичної драми В.О. Бочкарєва пише: «... розповідь про віщий сон фігурує у трагедії «Гамлет», замінюючи сцену з тінню батька Гамлета, яку О. Сумароков, вихований на раціоналістичній філософії 18 ст., вважав за неможливе включити у свою п'єсу»²⁴, пояснюючи зміни особливостями світогляду автора. Дослідник рецепції Шекспіра в російській літературі зауважив: «привид батька Гамлета представлений тривіальним сновидінням»²⁵.

Усі спроби зіставлення трагедій двох драматургів здійснювалися у контексті літературної свідомості епохи, але потрібно також враховувати ще й свідомість традиційну, пов'язану з неофіційною культурою, яка значною мірою була присутня в побуті, взаєминах, зумовлювала щоденну поведінку і часто саме ця культура була домінантною у неофіційних сферах життя.

Відмова від появи Привида на сцені зумовлена і жанровим каноном, на який орієнтувався драматург, і поглядами автора, і тим, що уявлень про примар і

²³ *Євреїнов Н.Н.* Цит. вид. – С. 121.

²⁴ *Бочкарєв В.А.* Цит. вид. – С. 135.

²⁵ *Захаров Н.В.* Рецепція Шекспіра в творчестві Сумарокова... – С. 71.

привидів у російській традиційній культурі просто не існувало.

В етнолінгвістичному словнику «Славянские древности» констатується «відсутність у слов'ян цілісного уявлення про примару і постійної назви (термін примара, привид мають умовний характер і відносяться до мови описування, а не до самої культури)»²⁶. Тому у Сумарокова такого персонажу немає, він звертається до єдиного зрозумілого та прийняттого для його глядачів прийому – переказу сну. За рахунок цього актуалізуються традиційні для східнослов'янської культури образи віщого сну та таємного знання, яке приходить уві сні, уявлення про «заложних» покійників. Орієнтуючись на традиційне знання своїх глядачів Сумароков «перемістив» образ батька Гамлета із сценічної реальності у сон героя.

Таким чином, навіть побіжне порівняння системи персонажів трагедій В. Шекспіра та О. Сумарокова засвідчує, що однією із суттєвих причин трансформації класичного вже на той час твору, поряд із бажанням «виправити» п'єсу англійського «дикуна» у відповідності до традицій тогочасної французької трагедії, було прагнення Російського Расіна пристосувати власний твір до культурних потреб і можливостей вітчизняного глядача. Для цього він трансформував культурний код шекспірівської трагедії за рахунок зміни характеристик і дій персонажів, зменшення їхньої кількості і, відповідно, вилучення деяких мотивів та сюжетних ліній, що не були зрозумілими глядачеві країни, професійний театр якої лише народжувався. Адже перший російський професійний драматург одночасно із творенням п'єс змушений був формувати ще й російського глядача.

²⁶ *Левкиевская Е.Е.* Привидение, призрак / Е. Е. Левкиевская // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5-ти томах. – М.: Международные отношения, 2009. – Т. 4. – С. 163.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

У цій статті лише окреслені шляхи інтерпретації специфіки сумароківського ставлення до твору геніального англійського попередника. Подальше дослідження може більш повно й детально розкрити залежність російського митця від стану офіційної авторської та традиційної народної культури Росії середини XVIII ст.