

УДК 821.111.09

## БЕКОНІАНСЬКА КОНЦЕПЦІЯ ХИБИ ЯК ОБ'ЄКТИВНИЙ КОРЕЛЯТ ЕЛІОТОВОГО ПРОЧИТАННЯ "ГАМЛЕТА"

Михед Т.В.

*Аналізується критична оцінка Т.С.Еліотом трагедії Шекспіра "Гамлет". Пропонується уточнення мотиву божевілля, а також обґрунтування зволікання Гамлета з помстою крізь призму беконіанського концепту хиби.*  
*Ключові слова:* Еліот, Шекспір, Гамлет, Бекон, божевілля, хиба.

*Проанализирована трактовка Т.С.Элиотом шекспировского "Гамлета", уточнены мотивация безумия и промедления с мстью на основании привлечения бэконской концепции ошибки.*  
*Ключевые слова:* Элиот, Шекспир, Гамлет, Бэкон, безумие, ошибка.

*The article deals with examination of Eliot's concept of Shakespeare's Hamlet as a play and as a hero. New motivation of revenge and its delay is proposed due to Baconian concept of error.*  
*Key words:* Eliot, Shakespeare, Hamlet, Bacon, madness, error.

*One thing we do not need is more interpretations of literary works.*  
Jonathan Culler

Однією з іманентних характеристик історико-літературного процесу є нові інтерпретації класики, вістря яких найчастіше спрямоване на найбільш канонізовані постаті. Першість серед них належить Шекспіру, із зазіхання на сакралізований статус якого починає заледве не кожний причетний до літератури. Позачасова сучасність Шекспіра – причина ставлення до нього та його творчості як актуальної, модерної та інспірацій новітніх конструктивних концепту "Шекспір" крізь призму сучасних ідеологій і художніх практик. Особливої актуальності це набуває в Англії, де "bardolatry" (Дж.Б.Шоу), як один з абсолютизованих та впливових складників національного канону, лежить в основі національної культурної традиції, залишаючись до всього головною точкою референції, згідно з якою неминуче визначається самоцінність будь-якої художньої практики.

З цією проблемою зіткнулися на початку ХХ ст. й англійські модерністи, у рецептивному просторі яких Шекспір теж назгавал фігурував як незаперечний авторитет – ідеальне втілення національної культурної традиції та ментальності, екзальтоване захоплення яким не дозволяло розгледіти ті аспекти його творів, що уможливилися за специфічної візі модернізму [15, с. 10]. Загадково протейстичний образ Шекспіра як моделі чи навіть архетипу літературного генія на початку минулого століття

викликав суперечливу реакцію літературної громади: по-перше, як такий, чиє центральне місце в каноні і важливість для національного літературного процесу та літературознавчих студій приймалися як аксіоматична даність, і, по-друге, як ключовий фактор і фокалізуючий оператор модерністських дискусій стосовно проблеми автора, аксіолізації суб'єктивності з притаманними їй мотивацією суб'єкта й атрактивністю об'єкта, гендерної ідентичності і т.д.

Відчуваючи потужну співприсутність Шекспіра в новочасному літературному просторі, глава англійських модерністів Т.С.Еліот 1936 р. заявив: "Наше завдання ... – подолати вплив Шекспіра... Намагаючись писати драматичну поезію, я виявив: у якому б розмірі я не працював, варто було моїй увазі ослабнути, як, "опритомнівши", я бачив, що написав погані шекспірівські білі вірші" [цит. за: 12, с. 54]. Різні форми творчого діалогу Т.С.Еліота з Шекспіром та шекспірівською традицією плідно досліджувалися зарубіжними науковцями (див., наприклад, [5]), але окремі суттєві перипетії цього в багатьох сенсах цікавого дискурсу потребують уточнень і коригувань. Зокрема, критиковане Еліотом непереконливе зображення Шекспіром помсти та зволікання Гамлета при її здійсненні вперше розглядаються крізь беконіанську концепцію хиби як фактору втілення термінальної структури дискурсу "помсти" в трагедії Шекспіра "Гамлет", суттєво уточнюється і смислове наповнення мотиву божевілля.

\*\*\*

*Знання дарує образ і обманює,  
Адже той образ – щохвилини інший,  
І кожна мить – нова і несподівана оцінка  
Всього, чим ми були.  
Т.С.Еліот. Іст Коукер*

Діалог Т.С.Еліота з Шекспіром має свою тяглість і сюжетуку. В досить ранньому віці він заледве не достеменно знав твори Шекспіра, про що свідчить лист його матері, написаний 1905 р. до директора Milton Academy [цит. за: 15, с. 21]. Зі свого боку, Еліот 1936 р. звір'явся, що, "як учень, єдине задоволення, яке отримав від Шекспіра, це те, що закінчив його читати. Якби я був більш незалежним хлопчиком, то взагалі б відмовився його читати". Більше того, Еліот прямо заявив, що його дратує беззаперечність місця Шекспіра в центрі західного канону, незаплямований авторитет досконалого в усьому класика [цит. за: 15, с. 53].

Стосунки з класиком у випадку Еліота ускладнювали фактори глибинного порядку, зокрема, обставини його особистого входження в англійський культурний простір. Не надто помітна, на наш погляд, різниця між англомовними американцями й автентичними англійцями для Еліота була серед головних у ставленні до Шекспіра. Нагадаю, що той же Діккенс, подорожуючи Штатами 1842 р., завжди мав при собі томик Шекспіра, який слугував для нього "джерелом невимовної насолоди, що сприймалося американцями як особиста образа" [6, с. 153–154]. Приблизно ту саму чужість соціальним та культурним конвенціям Британії відчував спершу й Еліот: "Але пам'ятайте, що я – метек, іноземець, і що я хочу зрозуміти вас, і все ваше минуле, і ваші традиції. Я хочу бути щирим – бо ці намагання такі важливі у стосунках з вами – це дуже важко для мене – і через моє походження, і через мою недовірливу й боягузливу упередженість. Втім, я можу й просто продемонструвати, що я – дикун" [12, с. 31]. Цей уривок з листа Еліота 1919 р. до Mary Hutchison передає, хай проминуше й короткочасне, але гостре занепокоєння відчуттям власної алієнованості в лондонських літературних колах. Еліота настільки непокоїла реальна небезпека отримати тавро дикуну, що він двічі алієзивно вихлюпнув цю емоцію в епіграфах, запозичених з роману Дж.Конрада "Серце темряви" (1902) (принагідно зазначимо доречний ужиток жаданого митцем "об'єктивного кореляту" для адекватного втілення емоції). Варто згадати, що Еліот вважав книгу Конрада вражаючим взірцем майстерного художнього зображення емоції жаху перед лицем всеохопного і всевладного зла [16, с. 102]. Тож спершу за епіграф до "Безплідної землі" (1922) правив знятий перед публікацією вигук: "The horror! The horror!"

1925 р. в епіграфі до поеми "Порожні люди" з'являється алієзія на цей вираз із роману. Говорячи про "порожніх серцем" людей, Конрад зауважує, що вони приречені залишатися такими й до того ж нездатними усвідомити власну кенотичну сутність. Знанням істини обдаровані одиниці, серед них і Куртц, чужий білий серед чорношкірих африканського континенту, який перед смертю спромігся

зустріти одкровення "вищої миті знання" вигуком "The horror! The horror!", що так багато значив для Еліота. В епіграфі залишилися тільки спотворені неправильною вимовою слуги Куртца слова: "Міста Куртц – він помер" [4, с. 86]. Вражаюча алієзія, за якою жах алієнованості й знання останньої нехвибно істини.

Еліот недовго залишався у становищі куртціанського аутсайдера, що збожеволів від розуміння "the horror" сучасної цивілізації. Він був свідомий проблем модерної літературної культури, навіть більше – цивілізації, віднайшов і свої засоби порятунку від ентропії zdegradovanosti. Есе "Традиція й індивідуальний талант" (Tradition and Individual Talent, 1919) та "Гамлет і його проблеми" (Hamlet and His Problems, 1919) були не тільки спробою втручання "метек" в структуру англійського канону, але, що важливіше, переоцінки шекспірівської драми як найбільш значимої компоненти національного міфу. Нагадаю, що есе про Гамлета структурно входить до програмової для Еліота збірки теоретичних праць "Священний ліс" (The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism, 1920/22). За задумом митця, це зібрання мало, з одного боку, кардинально вплинути на модус літературно-критичного мислення доби, представивши чітко структуровану й аргументовану філософсько-культурологічну систему. З іншого ж, що для нього було не менш важливо, він, американець, власне метек, що за кілька років (1926) перейде в англіканство й стане громадянином Великої Британії, цими есе претендував не тільки на чільне місце в системі сучасної англійської літературної культури, але класика, який на рівних веде діалог хоч би й з "бардом". Ймовірно, й через це за всієї суперечливості й амбівалентності ставлення Еліота до Шекспіра шекспірівський дискурс у його творчості є чи не найголовнішим, не поступаючись Дантовому за частотністю референцій.

1920 р. оприлюднивши есе "Гамлет та його проблеми", Еліот шокував сучасників категоричною констатацією: "Далека від Шекспірових шедеврів, ця п'єса (Гамлет), переконаний, його художня поразка" [13, с. 98]. Причиною творчого провалу "Гамлета" Еліот назвав відсутність "об'єктивного кореляту" (objective correlative), концепцію якого розробив, виходячи з аналізу цієї п'єси. Тож "об'єктивний корелят" – це "сукупність предметів, ситуація, низка подій, що стануть формулою тієї особливої емоції; так, що коли подаються зовнішні факти, які мають відповідно завершитись чуттєвим переживанням, емоція одразу виникає" [13, с. 100]. За Еліотом, "об'єктивний корелят – це єдиний спосіб виразити емоцію у художній формі", "художня відповідність коріниться у цій повній адекватності зовнішнього та емоції; і це саме те, чого бракує у "Гамлеті" [13, с.100–101]. Про що саме говорить Еліот? Він був переконаний, що більшість читачів п'єси жадають розгадки таємниці "Гамлета", вирішують для себе проблему його божевілля або нерішучості в діях. При цьому, намагаючись зрозуміти Гамлета, читач неминуче адаптує його принагідно власної метальної та психофізіологічної моделі, наділяє власними інтенціями, спотворюючи задум Шекспіра. Це спіткало "Гете, який зробив з Гамлета

Вертера; це сталося і з Кольріджем, який зробив з Гамлета Кольріджа; і, певно, жоден із них, коли писав про Гамлета, не пам'ятав, що його перше завдання – вивчити твір мистецтва” [13, с. 95].

Студіям визнаних європейських мислителів Еліот протиставляє сучасні дослідження Шекспіра, “невеликі книжечки” таких собі панів Дж.М.Робертсона і Столла, які “намагалися у правильному напрямку скерувати критичне вивчення “Гамлета”, зацентрувавши увагу на проблемі залежності п'єси від попередників: “Гамлет” – це стратифікація, що репрезентує зусилля ряду людей, кожен з яких у міру сил використовував твори попередників” [13, с. 96]. Тож присутність загадок та аномалій у творі Шекспіра можна віднести й на рахунок цього.

Для підтвердження своєї позиції Еліот аналізує трагедію Шекспіра в історичній перспективі, текстуально зіставляючи її з п'єсою про Гамлета Томаса Кіда, і робить висновок: як і п'єсу Кіда, твір Шекспіра, теж написаний у традиції елізаветинської драми помсти, створено відповідно до художніх завдань та поетикальних принципів цього жанру. З цієї причини, як вважає Еліот, мотив помсти у ранніх творах Кіда є драматично та сюжетно обґрунтованим, а Шекспірів Гамлет – і як п'єса, і як характер – виявився творчою невдачею саме через недостатню зосередженість на розвитку цього мотиву. Еліот зазначає: “... є мотив набагато важливіший за помсту і який цілковито його “затлумлює”: відкладання помсти не мотивується необхідністю або нагальністю, та й ефект від “божевілля” не заспокоює короля, але збуджує його підозри” [13, с. 97]. (Про обов'язковість мотиву удаваного божевілля в ренесансній драмі помсти див.: [18].)

Еліот побіжно, але, як завжди, влучно зачепив два питання, що є об'єктом постійного дисутування шекспірознавців – це мотив “божевілля” і проблема рефлексивно обумовленої нерішучості Гамлета. Доповнення спектру їхнього потрактування крізь уточнення концептуальної парадигми божевілля та пов'язаної з нею філософією хиби у версії Ф.Бекона ми і ставимо своєю метою.

Ф.Бекон і сьогодні має доволі апологетів його авторства як “Шекспіра”: “Якщо ми маємо шукати Шекспіра поза Шекспіром, то єдиний можливий кандидат – Френсіс Бекон” [14, с. 15]. За всієї ймовірної хибності цієї версії це не означає, що Шекспір-драматург був далеким від філософських проблем свого часу, зокрема, розмислів такого видатного співвітчизника, як Ф.Бекон, що входили до кола тем, обговорюваних освіченими сучасниками, яким і адресувалися п'єси. Ті пазли “Гамлета”, які, ми, як свого часу і Еліот, вважаємо недоглядом чи неухважністю Шекспіра, сучасники розуміли без зайвих пояснень. Один приклад а рoros. Наприкінці ХХ ст. у шекспірознавстві актуальним стало питання незацікавленості Гамлета у королівській владі: чому він фактично не має претензій до того, що Клавдій став королем, хоч, як син убитого короля, мав би успадкувати престол? Єдиний раз у V акті п'єси Гамлет мимохідь зауважує, що Клавдій “*rorp'd in between the election and my hopes*”, виявивши хоч якийсь, зрозумілий для спадкоємця інтерес до влади. Сигніфікат “*the election*” (вибори) апелював до прийнятої в Данії приблизно з 1300-х років

процедури виборів короля, у якій брали участь придворні і вища знать. За цих умов принц був лише одним із можливих претендентів, чим і скористався Клавдій, влаштувавши проведення виборів до приїзду Гамлета. Глядачі Шекспіра, представники нобілітету, були обізнані з процедурами престолонаслідування в європейських країнах і не потребували необхідної сьогодні інформації.

Важливим для розуміння створених Шекспіром модусів божевілля і нерішучості принца, які сприймалися сучасниками як безумовно доречні й обґрунтовані, є визначення ймовірного часу дії в трагедії. Гамлет з припустимістю історичною похибкою – майже сучасник Шекспіра. Він – студент Віттенберзького університету, заснованого у XVI ст., про що знов-таки знала освічена публіка. Фауст з однойменної трагедії Крістофера Марло, ще одного ймовірного претендента на авторство Шекспірових п'єс, зрікаючись книжного знання, кається: “*O would I had never seen Wittenberg, never read a book!*”

Близьким за духом до Фауста Марло постає Гамлет, дотепний, розкутий, обізнаний в європейських науках – утілення нового типу ренесансного мисленика. Він і філософ-гуманіст, і філолог, переповнений знанням про світ і людину, яке невимушено розсипає в хльостких і водночас глибоких афоризмах. Хоч Гадамер і вважав, що “в науці слово “мода” звучить дуже погано”, але у XVI ст. саме відчуття надміру знання спровокувало моду на безумство. Гра в удаване божевілля захопила розумників і гострословів, і, наприклад, Еразм Роттердамський, проспівавши “Похвалу глупоті”, не мав сумніву, що “вищою нагородою для людей є певний вид безуму”. З кінця XVI ст. божевілля стає формою, співвідсною з розумом, – одне вимірюється другим. Власне, божевілля розуміється як одна з форм екзистенції розуму і набуває самоцінності, лише опинившись у просторі розуму [див.: Грицанов А. Безумие / А. Грицанов // История философии : энциклопедия. – Минск, 2002. – С. 90–91]. Згідно з М.Фуко, “істина божевілля стала одним з лків розуму, завдячуючи якому він отримав ще більшу впевненість у собі”. З пульсацією автосугестії в обширі амплітуди – ум = без-ум – прийшло розуміння: “Ніщо так не суголосить розуму, як його недовіра до себе” (Паскаль). Гра в божевілля стає зворотною стороною абсолютизації непересічного розуму, зберігаючи й у цьому разі відкрити умоглядним рефлексіям привабливість індуктивного пошуку. Як каже Полоній, “якщо це й божевілля, то в ньому є певна система” [9, с. 211]. Усвідомлення дволикості, а надалі антиномічної дихотомії всього сущого стає знаком доби, мислення якої розривається між полюсами “знання” – “божевілля”: “Зірвавши маску з Силена, побачиш якраз зворотне тому, що уявлялося з першого погляду” [8, с. 78].

Невідповідність сутнісного і зримого тривожить Гамлета, який відмовляється довіряти побаченому: “Здається? Я не знаю цього слова!” [9, с. 176]. Вільній і розкутій свідомості Гамлета притаманне характерне для ренесансної доби нестерпне й нестримне до розплати смертю бажання знати, а не просто вірити, довіряти, вірувати. Удаване божевілля дозволяє вислизнути з-під контролю закону й ритуалу, що регламентують поведінку

Данського принца. Вихід за їхні межі перетворюється на спосіб вивільнення прихованого й контролюваного “я”, що самореалізується в провокативних імпульсах нав’язливої за межової ідеї – це одержимість словами Привида, який не дає знання, але інфікує свідомість Гамлета підозрою і сумнівом. Привид контекстуально емблематизує ренесансне сум’яття у ставленні до знання: з ним пов’язане не тільки питання довіри до його слів, а й питання довіри Гамлета до власного розуміння життя, його адекватної перцепції. Після другого заміжжя матері Гамлет бачить світ у викривленій, розмитій перспективі, коли реальність, втративши чіткі контури моральності й загальноприйнятих норм, постає химерно подвоєною. Свідомість Гамлета, замкнена в лабіринті подвоєних дзеркал – реальність-пооява привида, герой-блазень, маска-сутність, жертва-злочинець, дія-не-дія і т.д., знаходить парадоксальний вихід у створенні штучної пастки – “мишоловки”, штучність якої має підтвердити реальність життя, як удаване божевілля – достовірність діяльності розуму.

“Божевілля” слова і вчинки Гамлета руйнують врівноважену придворним ритуалом суголосну гармонію загального лицемірства. Удаваний безум Гамлета – це вищий злет його свідомості, яка безупинно “розмислює про...”, якщо скористатися терміном Гуссерля. У дискретному полі божевілля Гамлета розриви, паузи, лакуни наповнюються смислом істини. Іntenціонально структуроване божевілля визначає зміст і напрям раціональних дій Гамлета. Але гра в без-ум – це тонке й небезпечне мистецтво думання і маніпулювання, гра на тонкій межі не тільки життя й смерті, але й безодні справжнього без-уму, куди непомітно для себе ізслизнув ум Офелії.

Гамлет, знаючий, покликаний темперувати новий модус буття, тож змушений етос сумніву регулювати й контролювати етосом раціо. Перебуваючи у постійних сумнівах і потребує нових, ще переконливіших доказів, Гамлет ставить низку експериментів, перш ніж утілити вербальні накази Привида. За гримасами традиційних соціальних масок та незворушністю “ідолів” (Гамлетове звертання до Офелії) він прагне побачити ту, другу іпостась, ймовірно, істинну. Тож Гамлет моделює ситуації та відбирає з них ті факти, що, пройшовши кризу мисленневу матрицю його свідомості, стануть несхибною основою для розгортання подальших рефлексій і беззаперечних у своїй сутності висновків. Як писав Ф.Бекон, треба “знати чітко та очевидно, а не поклатися на гарні передчуття”. Йому у “Дванадцятій ночі” вторує Шекспір: “There is no darkness but ignorance”. Свідомість Гамлета спрямована на моральну оцінку не тільки об’єктів думки чи перцепції, а й на акт самого осмислення цих об’єктів – для нього важить спроможність мислення розпізнавати емоційні наслідки його власної активності: “there is nothing either good or bad but thinking makes it so” (II. 2.22).

Про дивовижний збіг концепцій, тотожне трактування ідей Аристотеля, вербальні паралелі, включно з “вологою думкою”, у творах Бекона і Шекспіра писав ще С.Джонсон, автор першого шекспірівського словника. Але беконіанська концепція хиби, як ймовірної мотивації зволікання

Гамлета, допоки залишалася поза увагою дослідників.

Питання співвідношення істини і хиби набуло особливої актуальності у Новий час, суттєво скоригувавши картину універсуму (див. [7]). Принципова відмінність у трактуванні мислительного процесу Нового часу порівняно з попередньою добою, за твердженням П.Гайдено, полягає у визнанні мисленневої діяльності не просто як об’єктивного процесу, відображеного в античному Логосі, а й суб’єктивно усвідомлюваного процесу, невід’ємного від мисленика [3, с. 117]. Гамлетівське “Ну, прокинься, мозку!” було маркером початку розумової діяльності, що на шляху до істини могла збитися й на манівці хиби, адже єдиним критерієм істинності залишалася кореляція очевидного з самим розумом. Як Ф.Бекон порівнював розум із дзеркалом, в якому відображається природа [1, с. 322], так Гамлет, повчаючи акторів, закликає їх “тримати, так би мовити, дзеркало перед природою...” [9, с. 232] для відтворення істинної сутності речей. Джерелом помилкових суджень, за Ф.Беконем, можуть стати усвідомлено або ні хибно застосовані слова (“Погане й нещасливе виставлення слів дивним чином впливає на розум”), віддаленим відлунням яких звучить Гамлетове: “Слова, слова, слова” [9, с. 211]. Наведена теза Бекона висловлена у “Великому Відновленні”, де він розробив відому концепцію “ідолів”, серед яких і “ідол театру”. Йдеться не тільки про дволикість лицедійства, але головне – про потенційну здатність цього “ідола”, непомітно проникаючи у свідомість у процесі природних зв’язків та спілкування, так само непомітно деформувати свідомість.

Тож Гамлет, конструюючи, власне, систему різноманітних експериментальних дискурсів – ситуативних та писемних, – прагне інтеграції дискретного сенсорного досвіду, раціональним узагальненням зводячи можливість хиби до мінімуму. Це, як відомо, одна з причин його зволікання з помстою. Проте є й друга, теж підказана Беконем, який вважав, що притаманний людині потяг до істини інспірує безкінечність процесу пізнання, що не дозволяє їй вчасно зупинитися: “Людина радше вірить в істинність того, що їй подобається. Вона відкидає важке – оскільки немає терпіння продовжувати дослідження; тверезе – оскільки воно стримує надію; вище в природі – через пихатість та презирство до нього, щоб не сталося так, що розум поринає в ненадійне; парадокси – через загальну думку оточуючих Нескінченням числом способів, інколи непомітних, пристрасті заплямовують та спотворюють розум” [2, с. 22]. Це розуміє і Гамлет: “Так роздум робить боягузів з нас” [9, с. 228], іронічно сподіваючись, що хоч би “філософії пощастить” “докопатись” до істини [9, с. 217]. Втім, йому випало досягти епістемологічного самовладання, визнавши в останніх мовлених словах обмеженість доступного знання: “the rest is silence” (V. 2. 363).

Т.С.Еліота екзегеза Шекспірової п’єси, зрештою, привела до визнання енігматичної природи трагедії, притаманної їй непізнаної звабної глибини, художня вартісність якої робить її “Моною Лізою літератури” [3, с. 99].

Нерішучість Гамлета, як відомо, знайшла трансформоване відображення в художньому просторі Еліотової “Пісні кохання Дж.Альфреда Пруфрока” (1915). Не ставлячи за мету вичерпну таксономію шекспірівських ремінісценцій та алюзій, зупинюся лише на значимих для цієї розвідки. Вже епіграф до поеми привертає увагу до можливих маркерів “Гамлета”. Вислів “Якби я знав, що бачу тут людину,/ Яка відсіль ще вернеться до світу...” належить привида Гвідо де Монтефельтро, герою Дантової “Божественної комедії”, який промовляє до Данте тільки тому, що вважає його так само мертвим і проклятим, і тому він ніколи не розкаже живим про побачене в потойбіччі. Пруфрок теж вважає себе проклятим, з гіркотою констатує: “Ні! Я не Гамлет, я не був ним зроду” [4, с. 31]. Він заздрить дівості та рішучості Данського принца, що, за загальноприйнятої характеристики героя Шекспіра, має увиразнити масштаб його власної безвільності аж до патологічної неспроможності прийняти хоч якесь рішення: “То як же я посмію?” чи варіативність постійного рефрену: “А поза тим, чи варто, врешті решт,/ Чи, врешті, й справді варто...” [4, с. 30–31]. Пруфроку, як і Гамлету, не дають спокою питання, істинна сутність яких ховається за ідіотизмом пересічності – “Чи сховаю пліш під чуба...” і т.п., хоч ще “надійде час” “для сотні запитань без рішення...” [4, с. 29]. Без відповіді

залишається й питання – чи вірити словам Привіда, як і те головне, так і не вербалізоване Пруфроком, та й навряд чи він знайде його вирішення у “прогнилому” світі. Герой Еліота саме це знає напевне, бо “своє життя зміряв ложечками чайними” [4, с. 29]. У фіналі поеми Пруфрок, як свого часу Гамлет, теж лаштує театральну виставу, тільки от обирає для себе роль придворного, ймовірно за все, Полонія. І, як такий, він знадобиться: “Пожвавлю дію а чи сцені дам зав’язку,/ Щось підкажу – знаряддя зручне, видно зразу...” [4, с. 31]. Як видається, Гамлетівський концепт виконав відведену йому в поемі Еліота роль “об’єктивного корелята” провідної емоції Пруфрока – знесилене втомою власної нерішучості й неспроможності до дії передчуття миті істини, яка щойно привідкрилася: “Іхній спів – напевно, не для мене” [4, с. 32].

Через десятиліття після появи “Гамлета та його проблем” Еліот визнав, що його рання критика Шекспіра була “упередженою” [12, с. 31]. Вірогідно, що по-максималістському категорична оцінка Еліотом творчості Шекспіра була формою опосередкованої критики своїх творів, написаних між 1910–1918 рр., – власних перших спроб стратифікації суперечливих ідей та концепцій амбівалентних емоцій та фрагментів образів як пресупозиції конструювання гармонійного універсуму на кшталт Шекспірового.

#### Література

1. Бэкон Ф. Великое Восстановление Наук / Ф. Бэкон // Бэкон Ф. Сочинения : в 2 т. – М. : Мысль, 1971.  
Т. 1. – 1971
2. Бэкон Ф. Новый Органон // Бэкон Ф. Сочинения : в 2 т. – М. : Мысль, 1972.  
Т. 2. – 1972.
3. Гайденко П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой / П. Гайденко. – М. : ПЕРСЭ, 2000.
4. Еліот Т. С. Вибране / Т. С. Еліот. – К. : Дніпро, 1990. – 198 с.
5. Красавченко Т. Т.С.Елиот о Шекспире / Т. Красавченко // Английская литература XX века и наследие Шекспира. – М. : Наследие, 1997. – С. 83–91.
6. Пирсон Х. Диккенс / Х. Пирсон. – М. : Терра, 2001. – 496 с.
7. Прокопов Д. Інтерпретація хиби у європейській філософії XVII – середини XVIII ст. : [монографія] / Д. Прокопов. – К.: ПАРАПАН, 2008. – 428 с.
8. Роттердамский Э. Похвальное слово Глупости. Домашние беседы / Э. Роттердамский . – М., 1938.
9. Шекспір В. Гамлет, принц Данський / В. Шекспір ; пер. Г. Кочур // Шекспір В. Трагедії / [пер. з англ.]. – Харків : Фоліо, 2004. – С. 165–310.
10. Шекспир В. Гамлет, принц Датский / В. Шекспир ; пер. М. Лозинский // Шекспир В. Избранное : в 2 ч. – М. : Просвещение, 1984.  
Ч. 1. – 1984. – С. 113–224.
11. Bell M. “Hamlet, Revenge!” / M. Bell // Hudson Review. – 51 (1998). – P. 310–328.
12. Drew E. T.S.Eliot: The Design of His Poetry / E. Drew. – New York : Charles Scribner’s Sons, 1949.
13. Eliot T.S. Hamlet and His problems // Eliot T.S. The Sacred Wood. – London: Methuen&Co. LTD, 1960. – P. 95-103.
14. Friedman W. The Shakespearean Ciphers Examined / W. Friedman, E. Friedman. – Cambridge UP., 1957.
15. Halpern R. Shakespeare Among the Moderns / R. Halpern. – Ithaca ; N.Y. : Cornell UP, 1997. – 294 p.
16. Southam B. A Student’s Guide to the Selected Poems of T.S. Eliot / B. Southam. – London : Faber and Faber, 1977. – 140 p.