

НАРОДНІСТЬ ШЕКСПІРА

СТАТТЯ ПЕРША

Три століття відділяють нас від живого Шекспіра. За цей час навколо його імені вирости гори книжок і статей, спрямованих до того, щоб пояснити творчість геніального драматурга, наблизити її через ряд віків до нас. На жаль, буржуазне шекспірознавство в багатьох випадках робило протилежне — воно віддаляло автора „Гамлета“ від нашого сьогодення і заслоняло його образ лісом коментарів і приміток. Навколо Шекспіра і його діяльності постали численні легенди. То в нього відбиралося ім'я і замість нього підставлялися прізвиська аристократів, то його перетворювали на редактора-коректора чужих рукописів, то, нарешті, всю його літературну діяльність зводили до звичайного компіляторства. Проте, всі ці спроби пішли на марне і Шекспір залишився й до наших днів найгеніальнішим драматургом світу.

Нам цікавить уся діяльність В. Шекспіра, зокрема його праця над п'єсами. Та це дослідити дуже важко, бо не збереглося його рукописів. Але, стежачи за еволюцією творчості драматурга, можна виявити процеси розвитку його стилю: Шекспір ішов від манерної, сповненої фальшивого пафосу мови, оздобленої всіма прикрасами палацової риторички до простоти, ясності, кладучи в основу всього серйозну думку.

Року 1579 в Лондоні вийшов роман відомого англійського письменника Джона Ліллі під назвою „Евфюес або анатомія дотепності“. Цей твір мав виключний успіх у буржуазно-аристократичних колах. У книзі не було ні філософської глибини, ні навіть цікавого сюжету. Причина успіху „Евфюеса“, в тому, що штучна мова головного героя книги була ідеально відповідна тій мові, яка панувала при дворі. „Евфюес“ в історії літератури явище зовсім не виключне. Він являв собою одну з ланок в розвитку преціозної літератури XVI-XVII сторіччя, яка починається з творчості іспанських письменників Геварі й Гонгорі та продовжується французами Кальпренедом і m-lle Скудері. Тому що вплив „Евфюеса“ відбився на багатьох творах Шекспіра і визначив поетику деяких його драм, скажемо кілька слів про цей роман. Як уже згадано, справжнє значення книги Ліллі, її вплив були не в сюжеті, а у вишуканій і штучній мові. Автор накопичував антитези і риторичні паралелізми, надаючи цим всьому творові ораторського звучання. В даному разі Ліллі використав характерну особливість англійської мови, в якій безліч слів вимовляється цілком однаково, визначаючи різні речі (омоніми). Тут Ліллі досяг віртуозних наслідків: його герої сиплють один перед одним дотепами і каламбурами, добираючи для цього численних омонімів. Увесь твір Ліллі мав яскраву моралізаторську настанову і тому основною формою висловлення думок була сентенція. Щоб її прикрасити, письменник орнаментував і оздоблював думку всякими словесними візерунками.

Своїм корінням „Евфюес“ виходить з грецького софістичного роману, нерозривно зв'язаного з риторичною формою викладу. Недаремно „евфюїзм“ (так звуть стиль, основоположником якого був Ліллі) кохається на античності; герої-евфюїсти часто звертаються до міфології, пересипаючи свої

промови порівняннями й образами, запозиченими з класичних джерел. „Евфюїзм“ — стиль буржуазії, що зверталася до аристократичної верхівки, подаючи їй люстерко, в якому та бачила власне обличчя. Стиль твору Ліллі це суперечливе поєднання буржуазно-моралізаторського змісту і надзвичайно дотепної форми, яка в сконденсованому вигляді відтворювала стилістичну манеру дворянського суспільства. Звідси успіх цього твору в колах обох основних класів Англії XVI-XVIII сторіч. Не проминув цей вплив і Шекспіра. Для великого драматурга „евфюїзм“ був досить визначною проблемою, і ставлення до неї в різні періоди його творчого життя визначало етапи художнього зростання письменника. Коли п'єса „Марний кохання труд“ та „Ромео й Джульєтта“, скажімо, рясніють „евфюїзмами“, то під кінець життя Шекспір переборює, цілковито знімає їх і навіть пародіює („Гамлет“). Але, щоб перебороти евфюїзм, Шекспірові треба було його спочатку використати.

Одна з перших комедій Шекспіра „Марний кохання труд“ (приблизно 1593-1595 рр.) просякнена впливом Ліллі — в ній немає міцної сюжетної основи, центр ваги перенесено на гру слів, дотепи, каламбури, так званий „квіб“, мова в ній риторично піднесена, є дуже багато ремінісценцій з міфології та цитат. Все це виразно свідчить звідки виходив Шекспір, будуючи свою п'єсу.

Найчастіше використовує Шекспір евфюїстичну манеру висловлення, щоб передати витонченість палацової мови, але ставлення до неї в нього складне — у висловленнях Бірона, основного позитивного героя комедії, евфюїзми досягають справжнього абсурду. Та вже в першому яскраво евфюїстичному своєму творі великий драматург накреслює проблему переборення евфюїзму. П'єса „Марний кохання труд“ щодо цього не одинока, вона яскраво втілює характерні риси багатьох драм Шекспіра першого періоду. Герої „Марного кохання труд“, „Двох веронців“, навіть „Дванадцять ночі“ (герцога Олівія) хворіють на веломовність. Словесний потік нестримно несеться вперед. Образ являється за образом.

Але тільки в молодості Шекспір був щедрим до словесних багатств, які витрачали його герої. Приглянемося до тієї форми, в яку вкладав Шекспір їхні висловлення. Попередник і сучасник автора „Гамлета“ — Крістофор Марло був, як відомо, реформатором англійського драматичного віршу, запровадивши замість системи попарно римованих рядків так званий п'ятистопний білий ямб. Шекспір широко і повно використав досвід Марло, але не відразу відмовився від римованого віршу. Якщо п'єси другої половини його життя в основному будуються з частин писаних прозою і білим віршем, що їх Шекспір пише з частковою домішкою рим здебільшого при виході героїв на прикінці сцени та дії, то в перших п'єсах процент римованих рядків значно більший. Відомий шекспіролог Едуард Давден так характеризує віршовану форму юнацьких драм письменника:

1) часте використання рим у різноманітних варіантах — а) римовані дистихи, б) римовані чотирирядкові вірші, в) шестирядкові строфи, що складаються з катрена й дистиха (так здебільшого Шекспір закінчує і свої сонети);

2) Випадкове використання так званого народного віршованого розміру — *doggrel verse* — у двох видах: а) надто короткі вірші, б) надто розтягнені.

Але мало того, що Шекспір раптом переходить з п'ятистопного білого ямбу на римований ямб або на *doggrel verse*, він включає в конструкцію п'єси, як складовий елемент, закінчені ліричні поетичні форми, наприклад, сонет, канцону тощо.

В п'єсі „Кохання марний труд“ є ряд сонетів, де висловлюють своє кохання Бірон, король, Ленгвіль. В „Ромео і Джульєтта“ — хор, що виступає в ролі прологу, так само вдається до сонетної форми. Шекспір хотів поєднати строфіку ліричної поезії з драматичною дією, та, відчувши згодом штучність такого поєднання, кидає його. Але, як залишок ліричної композиції, знаходимо в Шекспіра, вже пізнішої доби, тяжіння до симетричної конструкції окремих частин монологу, а особливо — діалогу. Вже в перших своїх п'єсах Шекспір виявляє неперевершену майстерність у змалюванні характеру, що розкривається в дії та в діалозі. Діалог у Шекспіра завжди насичений динамікою, дійовістю. В основі своїй він будується на боротьбі, двобої, жорстокому поєдинку. У п'єсі „Кохання марний труд“ це витончене змагання дотепів між Розаліною і Біроном, що відповідно до загальної настанови п'єси завершується перемогою жінки; у комедії „Багато галасу з дурниці“ знов натрапляємо на образи героїв попередньої п'єси, але в доповненій і виправленій редакції під іменами Беатріче і Бенедикт; тут двобій не дає рішучої перемоги жодній з сторін; коли Петруччо перемагає Катаріну в комедії „Приборкання примхливої“, то хіба не перемагає Елена — Бертрама Русельонського в п'єсі „Хороше все, що хороше закінчується“. Як можна інакше характеризувати сцени зустрічі леді Анни з герцогом Глостером в „Річард III“, як не двобій, боротьбу? Так у кожній п'єсі Шекспіра, де діють двоє ворожих людей, двоє антагоністів, вони, персоніфікуючи (уособлюючи) ідейний конфлікт твору, розкривають його в жорстокій повсякчасній боротьбі. Ця боротьба в шекспіровському діалозі знаходить яскраве і своєрідне втілення, своєрідне тому, що основним конструктивним принципом, який оформляє сцени зустрічі ворожих героїв в його п'єсах є симетричність і паралелізм. Це можна особливо яскраво побачити на двох прикладах: „Річард III“ (1592-93) і „Приборкання примхливої“ (1593-94). Кожна репліка однієї з сторін обумовлює і викликає репліку другої, при чому майже завжди захист зберігає навіть таку ж кількість рядків, як і напад, при цілковитій симетрії самої відповіді. Ця паралельність проходить через діалог, надаючи йому строфічної конструкції. Але пристрасть, вриваючись, розбиває ліричний гаданс і симетрію — це буває завжди на вищому ступні розвитку діалогу, при кульмінації його. Простежимо за діалогами „Річарда“ і „Приборкання примхливої“. Це тим зручніше, що обидва уривки, суттю кажучи, розвивають одну і ту ж тему — боротьби чоловіка й жінки, що ненавидить або зневажає його. Тільки трактовано це один раз в комедійному, інший раз у трагічному планах.

„ПРИБОРКАННЯ ПРИМХЛИВОЇ“

(Дія II, сцена I)

Петруччо. Я нині рушив вас поїняти в шлюб!
Катаріна. Ви рушили? Хай той, хто вас порушив.
Назад рушає з вами. Я пізнала,
Що ви майно рухоме.

Петруччо. Як рухоме?
Катаріна. Хоча б ослин.
Петруччо. Сідайте ж ви на мене!
Катаріна. Осли несуть тягар і ви також!
Петруччо. Жінки несуть тигар і ви також!
Катаріна. Та я ще не остільки занепахла!
Петруччо. О, ніжна Кет! Я не обтяжу вас!
Бо знаю — ви і молоді й пухляві.
Катаріна. Мене — пухляву не спіймає дурень.
А все ж не легша я ваги своєї.
Петруччо. Не легша — мухи.
Катаріна. Влучно, мухоморе!
Петруччо. Годубко, стережися мухомора!
Катаріна. Ні, мухоморе, стережися годубки!
Петруччо. Оса, оса, доволі розпалятись.
Катаріна. Як я оса, то стережись жало.
Петруччо. Знайду я раду, вирвавши жало.
Катаріна. Щоб дурень знав, як його розшукати.
Петруччо. Жало ховають оси у хвості.
Катаріна. Ні, в язичі.
Петруччо. Чіпму язичі?
Катаріна. У вашому, бо ваш язик хвостатий.
Бувайте!
Петруччо. Мій язик у вашому хвості?
Стривайте, Кет, я шляхтич...
Катаріна. Перевірю!
(б'є його).
Петруччо. Побийте знов, я сам ударю вас!
Катаріна. І відтоді загубите свій герб,
Мене поб'єте — втратите шляхетство.
Як ви не шляхтич — вам герба не треба.
Петруччо. То Кет — геральдик? Вивчіть і мене.
Катаріна. На вашому шоломі — півнів гребінь?
Петруччо. Коли я півень, Кет за курку стане.
Катаріна. Хіба ви півень? Радше мокра курка.
Петруччо. Та годі, Кет! Навіщо квасні міни?
Катаріна. Адже я бачу яблуко квасне.
Петруччо. Тут яблук і нема — не варто киснуть.
Катаріна. Кажу вам є!
Петруччо. А де?
Катаріна. Загляньте в люстро.
Петруччо. Про мене річ?
Катаріна. Хоч молодий, а хитрий!
Петруччо. Божусь, для вас я надто молодий.
Катаріна. Хоч схудлі.
Петруччо. Від турбот.
Катаріна. Я не турбуюсь.
Петруччо.
Катаріна. Я прошу вас, пройдіться по кімнаті.
Петруччо. Наказуйте тому, хто вам слугує.
Катаріна. Невже Діана прикрашала ліс,
Як нині Кет прикрашає кімнату?
Ні, ви Діана, а Діана — Кет,
Дивуйте — Кет, Діана — веселиться!
Катаріна. Хто вас навчив таких промов
чуднацьких?
Петруччо. Від матері добув я хист і жарти.
Катаріна. Чи ж мати вас жартуючи родила?
Петруччо. Чи я здурів!
Катаріна. Авжеж! Теплішим будьте!
Петруччо. Це я у ліжку вашому зроблю.
Ну, відтепер, облишивши дурниці,
Серйозно поговоримо..."

РІЧАРД III

(Дія I, 2)

Леді Анна проклинає Глостера, що вбив її чоловіка й дівера, а нині заважає похорону останнього.

Глостер. Закони милосердя нам говорять:
Добром за зло, привітом за прокляттям.
Анна. Чужий рабу закон людський і божий,
Бо ж навіть звірі мають милосердя.
Глостер. А я його не маю й я не звір.
Анна. Як дивно: мовить правду сатана.
Глостер. Іще дивніше: гнівається ангел.
Дозвольте ви — зразок всього жіноцтва.
Ті наклепи в злочинствах зруйнувати,
Що, безневинний, мушу я терпіти.
Анна. Дозволь тоді, гідкіший з чоловіків,
За злочини усі твої ганебні,
Проклятого тебе проклясти знов.
Глостер. Красуне, ти мою вбиваєш мову.
Повжди хоч мить і виправдаюсь я.
Анна. Потворо, ти мою вбиваєш мову —
Повисившись ти виправдатись можеш.
Глостер. Я б міг себе оцим обвинуватити.
Анна. Ти б міг оцим довести справедливості —
Себе за те заслужено скаравши,
Що незаслужено невинних ти убив.
Глостер. А що, коли їх не вбивав я?
Анна. Певне,
Вони б жили! Ти — вбивця їх, діавол!
Глостер. Дружину вашого не вбив я...
Анна. Він живий?
Глостер. Ні мертвий!
Бо його вбила Едварда рука...
Анна. Ні, ти його убив!
Глостер. Це визнати я мушу.
Анна. Іжак, ти визнаєш? О, боже правий!
Він добрий був, привітний і ясний!
Глостер. Та я ж його на небеса відправив.
Анна. На небеса, де ти повік не будеш?
Глостер. Будь вдячна ти, що допоміг йому
Туди добратись, де потрібний він.
Анна. А ти потрібний, мабуть, тільки в пеклі.
Глостер. Я в іншому потрібний буду місці
Анна. В тюрмі?
Глостер. О, ні! На ліжку біля тебе.
Анна. Зникає мир від ліжка, де ти спиш.
Глостер. Тому я й хочу спати біля тебе.
Анна. Ще б пак!
Глостер. Але, послухай, леді Анна,
Покинемо цих дотепів змагання
Й перейдемо до важливіших справ.

Як бачимо, і в першому і в другому випадку, після обміну ударами, коли антагоністи дізналися про обопільну силу, наступаюча сторона (Річард, Петруччо) змінює свою тактику, звертаючись до своїх противників (Анни, Катерини): „Ну, відтепер, обличивши дурницю“ („Приборкання примхливої“) або „Покинемо ми дотепів змагання“ („Річард III“), після чого одразу зникає цей обмін дотепами. Не для підсилення драматичної напруги, але для прикраснення її, Шекспір, як правило, звертається до так званого „квібба“, гри слів, побудованої на омонімах. Проте, це не холодне пустодзвонство Лілі, це веселе і забавне змагання, що, до речі, ставить перед перекладачами неможливі труднощі: на жаль, вони,

здебільшого, їх обминають, а це породжує натягнутість, мертвотність в діалозі, який в оригіналі міняється всіма барвами. Так у поданому уривку з „Приборкання примхливої“ знаходимо такі „квібби“: Cate — скорочене від Катерини, водночас визначає тістечко і кицьку; Buz — дзижчати, buzzard — дурень; у комедії „Багато галасу з дуринь“ — знаходимо: Bill — алебарда, рахунок; barn — житниця, а водночас дитина. Прикладів можна було б навести безліч.

„Квібл“ при симетрично побудованих репліках був заго-стреним кінчиком словесної стріли, що без промаху влучає в ціль. Жоден із сучасників Шекспіра не досягав такої віртуозності і майстерності в побудові діалогу, як Шекспір. Причина не лише в особистій геніальності великого письменника, а і в тому, що він у основу словесного оформлення п'єс поклав невичерпне багатство народної мови і фразеології.

І справді, особливо це стосується п'єс другого і третього етапу творчості, коли драматична майстерність Шекспіра зростає. Замість похмурих і одноманітних сентенцій своїх попередників Шекспір все більше і більше втягується до живого народного прислів'я, приказки, виразу. І не в тому тільки справа, що він збирав і фіксував народну словотворчість у своїх п'єсах, а в тому, що він був близький і зрозумілий народу через відповідність навіть фразеології і побудови реплік своїх героїв.

Врешті, як ми знаємо, словник Шекспіра невичерпний. В ньому понад 14000 слів. Проте, вражає навіть не ця цифра, а характер словника, що охоплює мову палацівського оточення, буржуазії, соціальних низів. Герої Шекспіра не лише проголошують промови або обмінюються дотепами. Мова їхня ніколи не розбігається з класовим прошарком, з якого вийшов той або інший герой. Навіть емоція, афект не нейтралізують соціального її забарвлення. Коли Шекспірові блазні (clown) ^{*)} кумедно перекручують загальновідомі слова, надаючи їм зовсім іншого, часто-густо непристойного змісту, то це робилося на віху глядачів, що стояли в „ямі“ (так звався за Шекспірового часу партер).

Перекручування слова, переосмислювання його або знеми-слювання — улюблений комедійний засіб драматургів ще з часів Арістофана. Але кумедні герої Шекспіра вміють розмовляти не лише ламаною мовою, вони мають власний словник і фразеологію, до того ж досить виразні.

В комедії „Марний кохання труд“ ^{**)} „сільська дівка“ (a country Wench) Жакенета всупереч пишномовності всіх героїв, зокрема закоханого в неї іспанського шляхтича дон-Армадо, вражає своєю дотепністю і гумором. Жакенета ввесь час кепкує з гоноровитого іспанця. Ось короткий діалог:

Армадо. Я можу зрадити себе, коли почервонію.
О, дівчино!
Жакенета. Чоловіче?
Армадо. Я одвідаю тебе в твоєму житлі.
Жакенета. Ото ще!
Армадо. Я маю відомості, де воно міститься.
Жакенета. Мій боже, який ви головатий!
Армадо. Я маю намір вразити тебе.
Жакенета. Своєю пикою?
Армадо. Я тебе кохаю!

^{*)} До речі, старі російські перекладачі передавали завжди слово clown — селянин. Навряд чи виглядає це так уже безневинно. Крім того, треба розрізняти Шекспірових клоунів від дурнів (fool), сценічна функція їхня не тотожна. Блазні або клоуни лише розважають юрбу, дурні (fool) є носії сумної мудрості й досвіду („Король Лір“).

^{**)} В цій п'єсі дуже яскраво сконденсовані мовні особливості творчості Шекспіра першого періоду.

Жакенета. Та чуда вже про це.
 Армадо. І на цьому — прощай!
 Жакенета. Забирайтесь під три вітри.

Від Жакенети один лише крок до Марії з „Дванадцяти ночей“. Свою власну мову мають — дурень із „Зимової казки“ і двірський паразит Автолік, що обдурює його. Мова шекспірівських служників такою ж мірою відмінна, як різнобарвні характери їхні — від язикатого Грімю до Бардольфа з „Віндзорських кумоньок“ і „Генріха IV“. Часто-густо напам доводиться почути від них на свою адресу багато неприємного, але правдивого. Так, Грімю кидає просто в очі своєму повелителю Петручю, що він „зади грошей радий одружитися хоч з куклою, хоч із беззубою каргою, яка має хвороб більше, аніж півсотні шкап. Гроші все можуть виникувати“. Походження і професія накладають міцне тавро на мову шекспірівських героїв — їх не сплутаєш, — так виразно брешуть характерність в їхніх розмовах. Французький лікар Каюс і вельський проповідник Еванс із комедії „Віндзорські кумоньки“, безсмертний сер Ендрі Егчік з „12 ночей“ неповторні у своєму звуковому виразі. Кожен Шекспірів герой набуває відповідної мовної характеристики, що править за лейтмотив образу. Він не губиться в контрапунктному мережеві діалогу. Прислухаючись до Шекспірової мови, певніше, до мови його героїв, ми стаємо свідками відродження тогочасної Англії у всій її мовній строкатості. Тут і вульгарний жаргон вулиці (тепер ми б назвали його *slang*), штучна піднесеність аристократа, твереза розсудливість поміркованого буржуа, наївна хитруватість селянина, ораторські інтонації адвоката; тут брешуть скарга і зойк раба, суворий уривчастий наказ тирана, бойовий заклик воїна і весела непристойність п'яниці. Жоден оркестр не передасть звучання цієї пишної словесної інструментовки. Перефразуючи слова геніального російського композитора Глінки, — Шекспір був „аранжировником цієї мелодії, яку створив народ“.

Англійська драматургія XVI-XVII століття своїм корінням йшла з надр народної творчості, щедро використовуючи фольклорні мотиви, пісні та балади, сюжети народних казок і легенд та химерну фантастику, яку так любить творчість усіх народів. Книжкова мудрість не могла знищити цього першоджерела всякого мистецтва, зокрема літератури.

XVI-XVII ст. — доба великого розвитку Англії, яка, розбивши свого страшного морського супротивника — Іспанію, міцно зав'язавши торговельні зв'язки з усім світом, перетворилася по суті на одну з найбагатших держав Європи. Англійська драматургія цієї доби саме тому таку визначну роль відігравала в світовій літературі, що була нерозривно зв'язана з народом, запалнювалася його творчістю і водночас стверджувала зростаючу могутність країни.

Народна пісня і балада не тільки входили складовим елементом у дію багатьох п'єс цієї доби, але часто-густо являли собою основне їхнє джерело.

Народна книжка про „Фауста“ дала натхнення Марло на створення „трагічної історії про доктора Фауста“ так само як народні балади і пісні про чарівників Бекона і Бонгея дали змогу Робертові Грінові створити блискучу п'єсу „Монах Бекон“. Не був винятком з правила і Шекспір. Майже нема такої його п'єси, в якій не було б використано народних пісень і легенд. Найбільшою любов'ю великого драматурга користувалися балади про кохання африканського короля Кофетди до жернички Пенелофон. На неї посилається Меркуціо („Ромео і Джульєтта“, дія 1, 2), Армадо („Кохання мариний труд“) тощо; балада „Світло любові“ — цитується в п'єсах „Багато галасу з дурниць“, „Два веронці“; балада про „Скупого короля Стефано“ — в „Отелло“ і „Бурі“.



Артист О. Гранах в ролі Шейлока. „Венеціанський купець“ В. Шекспіра. Єврейський державний театр УСРР.

Т. з. „Дурні“ (fool), носії дотепності і розуму в п'єсах Шекспіра, нерозлучні зі співом і музикою. Вони здебільшого використовують пісні не літературного походження, а витвори народної фантазії. Але навіть ті пісні, що належать самому Шекспірові, витримано в народному дусі, збережено все багатство інтонацій колективного творця. Недаром більшість цих пісень ввійшла в побут, народ узяв їх і вони фігурують в славнозвісному пісеннику Персі. Пісня супроводить всіх героїв Шекспіра у всіх випадках, через неї висловлюють вони свої почуття. Співає сумна Дездемона, на яку розгнівався Отелло, ніжну пісню про Іву — вкладаючи в неї свій біль і страждання. Спів Яго сповнений одвертого зухвальства. Трагічність божевільної Офелії особливо відтіняється тим, що вона після жалібною пісні починає веселу, навіть непристойну про Валентинів день. Пісні відьом в „Макбеті“ звучать, як закляття; сарказм бринить в пісні Гамлета; гіркої мудрості сповнені співи дурня з „Короля Ліра“. Як письменник, глибоко зв'язаний з народом та добре обізнаний з його повір'ями й обрадами, Шекспір в своїх п'єсах неодноразово підкреслює той вплив, який справляє музика-спів на людину. Герцог з „12 ночей“ черпає в ній утіху і радість, навіть злочинець Клотен прагне співом розчулити серце ніжної Імогени („Шімбелін“). Той, хто не відчуває музики, златний на зраду, говорить Лоренцо („Венеціанський купець“). Про чудодійну силу музики і співу згадується майже в кожній п'єсі нашого драматурга.

Не менша роль, ніж пісні, у п'єсах Шекспіра належить народним легендам, приказкам, прислів'ям. Так, Джульєтта, говорячи, що жаба помінялася з жайворонком очима, посилається на старе англійське повір'я, за яким жаба позаздрила прекрасним очам жайворонка і віддала йому за них свій голос. Ірландське народне оповідання про фею Меб дало

натхнення Шекспірові на геніальні рядки, присвячені їй у монолозі Меркуцьо^{*)}.

Ти, певне, бачив королеву Меб?
 маленька,
 Не більше від агату — самоцвіта,
 Що олдерменів палець прикрашає.
 Два атоми везуть її коляску
 Через носи людей, які поснули.
 Колесні шпичі із павучих лап.
 Верх зроблено із коникових крилець,
 І віжки з павутинок найтонких;
 А посторонок — місячне проміння,
 Батіг у неї з кістки цвіркуна.
 Візник в одязі сірій, це — комарик,
 Малесенький, неначе хробачок
 Спід нігтя у ледачої служниці;
 Сама коляска це — горіх порожній,
 Його червяк та білка обточили —
 Ці — стародавні стельмахи всіх фей.
 В отій колясці мчить вона щоночі —
 Коханця мозок мріє про кохання,
 Вельможі ноги мріють про уклони,
 Правничі пальці мріють про хабар
 Вуста жіночі мріють про поцілунки.

(Shakespeare, vol. V, стор. 127)

Це не квота й анемічна фантастика символістів, а здорова вигадка, нерозривно зв'язана з землею, опліднена соками земними. Але оповідання про королеву Меб з „Ромео і Джульєтти“ — ця поетизація кельтського міфу, лише перший крок до неповторної картини, що розгортається перед нами

*) Геніальні в оригіналі, бо мій переклад може служити лише тінію великого першотвору.

у „Сні літньої ночі“, де показано фантастичне життя ельфів. Тут Шекспір показує, як глибоко вивчив він народні казання і казки. Спираючись на фольклор, він спромігся збудувати химерний і фантастичний світ духів, що в них англійський народ утілює свій поетичний хист. Чарівний ельф Пьюк — славетний герой англійського фольклору, ушавлений під ім'ям Робіна Гудфеля, брат по духу „Королеви Меб“; дариця ельфів — Тітанія, Оберон та їхній жартівливий поріт, що складається з горошка, павутинок, зерна гірчиці і моли, з'являються як втілення природи, її уособлення. Не варто спинятись над питанням, чи вірив Шекспір у духів ним змальованих — це такою ж мірою „важливо“, як і те, чи допускав Островський, автор „Снігуроньки“ існування лісовиків, а автор „Лісової пісні“ — Леся Українка — існування Мавки, Перелісника, польової русалки тощо. Поезія рідного народу ожила в „Сні літньої ночі“ — творі конгеніальному тому джерелу, звідки він постав. Образи виплеканих народною уявою фантастичних істот з'являються не лише в „Сні“, є вони також і в останній Шекспіровій драмі — „Буря“, згадки про них розкидані в багатьох його п'єсах. Але не лише духи й ельфи, ці близькі світовому фольклору образи, прикрашають сторінки Шекспірових творів, рясніють вони згадками і про інших оповитих легендою, але історичних істот. Народна творчість часто подає образи героїчних протестантів — месників за народ. Це — Степан Разін у Росії, Кармалюк на Україні, славний Робін Гуд — в Англії. Постать Робін Гуда ніколи не була об'єктом відтворення для Шекспіра, але згадки про нього розкидані в п'єсах великого драматурга, як розповідь про веселого його товариша — монаха Тука.

Осьовне, що споріднює Шекспірову драматургію з народною творчістю це те, що великий письменник використовує не лише сюжетні мотиви фольклорного походження, але об-

„Венеційський купець“
 в Шекспіра. Єврейський
 державний театр УСРР. По-
 ставка режисера Б. Верши-
 лова.



робляє й оригінальний матеріал відповідно до того, як його обробив би сам чарод.

В казках — не лише англійських, велику роль відіграє вбрання, яке часто-густо змінює долю героя (загадаймо цей дуже поширений сюжетний мотив — „ослячу шкіру“ Перро або „шанку-невидимку“). Народна уява припускає, що один лише одяг може змінити до непізнання зовнішність героя, — переодягнувшись, людина одразу стає іншою — навіть батько перестає пізнавати сина або дочку, а діти — батька. Пригадаймо англійську народну баладу про короля, що загадав абатові найтруднішу загадку, розв'язану переодягненням в абата селянином (в іншому варіанті — ченцем), якого король прийняв за справжнього абата. На відповідний сюжетний мотив натрапляємо у Шекспіра багато разів, так само як у Лопе-де-Вега — Тірсо-де-Моліна й інших народних драматургів. Коли Джесіка тікає з будинку Шейлока, вона переодягається пажем, і Лоренцо пропонує їй бути йому за факелоносця. „Як, — говорить Джесіка, — ти наказуєш мені бути факелоносцем, коли мені треба ховатись? Що коли мене пізнають?“. Лоренцо відповідає їй: „Хіба ж, любов моя, тебе можна впізнати в цьому одязі пажа?“ Герої Шекспіра, не одягаючи масок, коли хочуть, щоб їх не пізнали, — змінюють одяг і цього досить.

Порція і Неріса — переодягаються лише правниками, і чоловіки їх не пізнають. Дворовий Кент у „Королі Лірі“ каже: „Мене не можна пізнати через цей грубий одяг“. І справді, король Лір, якому він вірно служив багато років, не пізнає його.

Лев Толстой у своїй відомій статті про Шекспіра виявив дивне незрозуміння і цієї характерної особливості великого драматурга. Для нього — тверезого реаліста — чужою була реалістична умовність Шекспіра. Едгар, рятуючись від переслідувань, надягає на себе лахміття і батько його не пізнає („Король Лір“). До речі, удаване божество Едгара, як засіб уникнення небезпеки, — це перший варіант Гамлета, що перебуває в аналогічній ситуації. В „Королі Лірі“ це подвійне непізнання — королем свого слуги, батьком — дитини, відіграє значну функцію, розкриваючи основну ідею п'єси. Лише через глибоке падіння і страждання приходять герої п'єси до справжньої оцінки явищ, не по оболонці їхній, а по суті, по серцевині. Тоді — нещасний жебрак Лір пізнає любов Корделії, ним відштовхнутої, відданість Кента, ним запереченої, а Глостер, що зрячими очима не міг розпізнати свого сина, знаходить його засліпнувши. Такого глибокого тлумачення надає Шекспір простому мотиву переодягання, включаючи його в загальну концепцію п'єси.

Ніжна Імогена одягає чоловіче вбрання і йде шукати свого Постума („Цимбелін“); Віола робить так само („12 ніч“), щоб уникнути небезпеки; Розалінда („Як вам до вподоби“) перетворюється на юнака, а Целія — на пастушку, лише за допомогою одягу.

Переодягаючись, Флорізелі каже: „Як би мене тепер отець побачив, — напевно б сина він не міг пізнати“. („Зимово казка“).

Але характерна риса, яку Шекспір успадкував від народного фольклору: лише позитивні персонажі, переодягаючись, стають невідомими і цим рятують себе від небезпеки. Якщо ж до подібного маскуванню звертається злочинець, він одразу зраджує себе. Тіт Андронік пізнає своїх лютих ворогів Тамору, Деметрія і Хірона, навіть коли вони і переодяглися і прибрали інше ім'я. Більш разючий приклад у „Цимбеліні“, коли Бельарік пізнає злочинця — принца Клотена, переодягнутого в одяг іншої людини. Він говорить: „Багато років я його не бачив, та нині переконаний — це він“ (Дія IV, II). Майже ніколи у Шекспіра переодягання

не є тільки засобом розгортання інтриги, психологічно невмотивованим, що часто зустрічається в п'єсах Тірсо-де-Моліна, який рідко обходиться без переодягання жінки в чоловіка. Коли Шекспір вдається до переодягання, воно завжди має глибший сенс, ніж це може здатись на перший погляд, наприклад: „Король Лір“. Зміна одягу є зміна суспільного становища, є засіб переоцінки цінностей; змінивши одяг, людина втрачає звичайний ґрунт під ногами і починає дивитися на світ під новим кутом зору. І в цьому значення переосмислення Шекспіром улюбленого фольклорного мотиву переодягнутої людини.

Думка багатьох шекспірологів прагнула розв'язати коли не численні загадки його біографії, то принаймні основне, кардинальне питання — чиї ідеї й прагнення виспівував Шекспір, ідеологом якого класу він був.

Ми знаємо, що Шекспір жив на межі смерті старого світу (феодалізму) і народження нового (капіталістичного). Але історія людства не є механічний перехід однієї формації в іншу; один суспільний період не випливає безболісно з попереднього, а народжується в процесі жорстокої боротьби. Шекспір був свідком початкового етапу цієї вельтенської боротьби; вона розколола його свідомість, вона сповнила духом непокою і збентеження його твори, примусила переоцінити всі цінності. Шекспір ненавидів феодалізм — він його засудив, як світ злочинств, ненависті, крові. Кращі герої його, що живуть за цієї доби — загинуть, бо в отруйній атмосфері не може існувати добро. Гинуть Король Лір, Корделія, Гамлет, Ромео і Джульєтта.

Ідея народоправства не існувала для Шекспіра і лише як банду злочинців він змалював повстанця Кеда і його супутників (Генріх VI). Суспільний ідеал Шекспіра — міцна держава, очолювана могутнім монархом. Але Шекспір був не лише монархістом, але і геніальним письменником, що всупереч своїм переконанням, побачивши правду, сказав її. Він синтезував і втілював у своїй творчості все, що хвилювало його сучасників. Він, краще, ніж будь-який інший письменник — „служив дзеркалом природи“ (Гамлет) і часу. Художник-реаліст, він прагнув передати світ і людей у всій їхній складності й об'ємі.

Складний був шлях Шекспіра. Він почав з наслідувань двірської аристократичної поезії, перебував під впливом Лілі та його „Евфюса“. Манерна і піднесена мова, вишукані і позбавлені живого спостереження природи образи, поверховий драматизм, що знаходить своє виявлення лише в накопиченні вбивств, у горах трупів і потоках крові — такі риси початкових творів Шекспіра.

Чим далі мужніє його геній, чужерідні впливи зникають, як хвороба подолана міцним організмом, і Шекспір прозріває: він починає бачити світ у всій його пишноті, його приваблює світанок, коли „рівнинні сонячні проміння облямовують хмари“, а „день сходить навшпиньках на верхів'я гір вкритих туманами“ („Ромео і Джульєтта“), ніч, коли „місячне проміння тремтить на садовій лаві“ („Венеціанський купець“) і глулу північ, „коли половина світу здається мертвою“ („Макбет“). Стиль Шекспіра визволяється від напруженої риторики, мужніють образи, набувають плоти герої, бурхливий драматизм виповнює його твори. Евфюїст-Шекспір стає Шекспіром-реалістом. Збагачений досвідом попереднього етапу розвитку англійської драматургії, спираючись на народ, як невичерпне джерело поезії, творить Шекспір.

Тридцять шість п'єс його — скарбниця, цінності якої не знають девальвації. В них реалізовано підсумки творчості геніального драматурга Англії, що говорив він імени народу, що опалілив його, і для якого, нарешті, він сам творив.