

і ідей, зв'язаних з п'єсою. Його схвилювала тільки тема всепоглинаючого кохання, яка завершується загибеллю обох коханців, всупереч спробі патера Лоренцо врятувати їх. У центрі увертюри — трагічне кохання Ромео і Джульєтти. Відповідно до цього замислу, через увесь твір проходять три основні теми: тема кохання, тема ворожнечі і тема патера Лоренцо. З могутньою силою зіставляє їх Чайковський. Після перемоги темних сил ненависті над коханням, знову виникає прониклива тема Ромео і Джульєтти, але вона звучить надломлено і безсило. Примирення нема. Композитор відкидає розв'язку Шекспіра. Його увертюра закінчується акордами страждання, глибокого суму і журби. Так Чайковський переусвідомив Шекспіра.

Через вісім років після написання увертюри композитор задумав написати оперу на сюжет тієї же трагедії. «Чи не вважаєте Ви, — писав Чайковський Н. фон Мекк, — що ця велика архігеніальна драма златна привабити музиканта?» Незабаром він писав своїй кореспондентці: «Багатство цієї трагедії невичерпне... Я захопився думкою про оперу, в якій би зберіг розвиток дії, як у Шекспіра». Але після 1878 р. композитор назавжди відмовився від цієї думки і, можливо, єдиним слідом цього нездійсненого замислу залишився дует Ромео і Джульєтти, знайдений і розібраний С. І. Танєєвим.

1878 рік був рубежем, який розділив життя Чайковського. Катастрофа, яка спіткала його, душевне захворювання і повільне повернення до творчості положили край ранньому етапу діяльності композитора. Віднині настає час творів більшої «заспокоєності», менш бентежних і пристрасних. «Ромео» потребував би надто великої втрати духовних сил, і тому композитор відмовився від свого замислу. «Буря» — менш глибокий твір, ніж «Ромео». Елементи зовнішньої виразності (картина спокійного моря, буря) займають тут велике місце. Тема — знову, як і у «Ромео» — кохання. Образи Пропсера, Арієля і Калібана відіграють другорядну роль. «Буря» написана з незвичайною швидкістю і інтенсивністю. В листі до фон Мекк Чайковський писав: «Я перебував в якомусь екзальтовано-блаженому душевному стані, блукаючи сам вдень по лісу, надвечір по безмежному степу, а вночі сидючи біля відкритого вікна і прислухаючись до урочистої тиші... В ці два тижні, без усякого зусилля, ніби рухомих якоюсь надприродною силою, я написав начорно всю «Бурю»».

Картина спокійного моря обрамляє симфонічне оповідання про кохання Міранди і Фернандо, в якому буря, Калібани і Аріель є лише епізодами.

В основу своєї трактовки «Гамлета» Чайковський поклав характеристику цього образу, зроблену Гете: «Благородна, але слаба натура, примушена виконати завдання, для неї непосильне». Увертюра Чайковського і характеризує збентеження Гамлета, боротьбу в ньому почуття любові і обов'язку. Основою побудови увертюри є саме тема помсти, яка пере-

магає тему сумнівів Гамлета. Болісна роздвоєність свідомості датського принца була близька Чайковському, і тому він зумів її передати з такою різкою щирістю. Менш цікава музика Чайковського до трагедії «Гамлет», яка частково спирається на його ж увертюру.

Любов композитора до Шекспіра була незмінною. В 1880 р. він, наприклад, займається вивченням англійської мови, щоб читати Шекспіра в оригіналі. «Це буде утіхою мого старіючого життя» — писав він фон Мекк.

Значення творів Чайковського, натхнених образами Шекспіра, полягає в тому, що вони допомогли композиторові в утвердженні його реалістичної музичної мови. По слідах Чайковського, не розріджуючи створених ним форм, пішов Арєнський у своїй посмертній партитурі «Буря» (музика до спектаклю). Увертюра А. Рубінштейна «Антоній і Клеопатра» являє собою спробу перенесення на російський ґрунт традицій класичного німецького симфонізму. З спроб театральної музики слід відмітити виразну партитуру Іллі Саца «Гамлет» (до спектаклю МХАТу).

Радянські композитори дали ряд чудових втілень образів Шекспіра в музиці. Тут — проникливо лірична і мужня музика Крюкова «Ромео і Джульєтта», чарівна, оптимістична і сонячна партитура Т. Хреннікова «Багато шуму за нічого», терпка музика В. Желобінського до «Річарда III», спірний, розв'язаний в плані трагічної іронії «Гамлет» Д. Шостаковича і ін. Багато попрацював в області створення театральної музики Б. Асаф'єв: «Отелло» (1920 і 1936), «Венеціанський купець» (1920), «Юлій Цезарь» (1920). Цікава музика Ю. Шапоріна до «Багато шуму за нічого» (1919), «Короля Ліра» (1920) і «Фальстафа» (1927), хоч цей останній спектакль (ВДТ) був порочним в силу більше ніж дивних тенденцій режисера, виправдати «Фальстафа» і запламувати принца Гаррі (матеріал п'єси, складеної театром, був побудований на основі «Генріха IV»). С. Прокоф'єву належить балет і сюїта «Ромео і Джульєтта» — глибоко значні, як свідчення еволюції композитора і ствердження його на позиціях реалізму. Перша російська опера на сюжет Шекспіра належить композиторові Шеншину — це «Дванадцять ніч».

Поруч з російськими радянськими композиторами великий інтерес до творчості Шекспіра виявляють і українські і грузинські композитори. Цей пильний інтерес до Шекспіра зрозумілий: повнокровне, реалістичне мистецтво радянської країни бачить у творчості Шекспіра один з найцінніших скарбів класичної спадщини. Шекспір утверджується в музиці радянських композиторів і в радянському театрі, як великий реаліст, художник безпощадно правдивий, як художник народний. Так завдання шекспіризації музики, яке стояло перед великими композиторами минулого, розв'язується радянськими музикантами.

Ю. ІВАНЕНКО

ЕЛЕМЕНТИ КОМІЧНОГО В ТРАГЕДІЯХ ШЕКСПІРА

Для однієї з перших англійських трагедій (якщо не рахувати історичних драм єпископа Беля) — «Горбодук» Нортоніа і Саквіла дали натхнення зразки класичної трагедії Сенеки. Вона викладала легендарний сюжет з стародавньої історії Англії згідно з канонами класичної трагедії в п'яти актах і була написана латинською мовою. Акти замикались хорами старців, дія замінялась риторикою, і образи трагедії були непереконливі і ходульні.

«Горбодук» вперше був поставлений студентами лондонської Юридичної Академії в 1560 р. Перший же спектакль шекспірівського «Гамлета» відбувся в 1600—1601 р. у Лондоні.

Блискучий шлях від сліпого наслідування класичної трагедії, від трагедії, доступної колу обраних, до неперевершених висот художньої творчості англійська трагедія зробила всього за три з половиною — чотири десятиріччя.

«Класичною англійської трагедії, — говорить М. Стороженко, — була школа, а приемницею її від купелі — класична муза»¹.

Але класичні пелюшки ненадовго були потрібні англійській трагедії — разом з ними вона відкинула і чітке розмежування жанрів комедії і трагедії. Розвиток англійської трагедії, її головної течії, завершеної найціннішою спадщиною Шекспіра, далі багато в чому залежав від традицій народного театру, який не зважав ні на пресловуті «єдності», ні на поділ жанрів. Уже в шестидесятих роках XVI ст. з'явилась на лондонських сценах трагедія Томаса Престона «Камбіз», названа немов у піку класичної поетики «плачевною трагедією, повною веселих жартів». Ця трагедія являла собою ряд жахливих сцен, які перемежувалися сценами яскраво комедійними, блазнівськими. Не маючи особливих художніх достоїнств, «Камбіз» користувався великим успіхом на лондонських сценах.

Цей успіх свідчив про сприйняття автором «Камбіза» пануючих в англійському народному театрі середини XVI ст. традицій, навіяних містеріальним англійським театром, в якому часто зустрічались «цільні комічні характери і самостійні комічні сцени з народного побуту. Звідси веде свій початок

те пресловуте змішування високо-патетичного з грубо-комічним... в якому романтична критика бачила якусь особливу, оригінальну рису шекспірівської творчості¹.

З другого боку дух Відродження, який витав над „доброю старою Англією“, її торговельні зв'язки з усім світом, що мали часто характер піратства, корсарські напади і т. д.— породили новий тип людей, обвіяних „авантюриєм характером свого часу“. (Енгельс.— Діалектика природи. Вип. VI, ст. 87). Ці люди, які ждали від театру гострих, яскравих відчуттів, в свою чергу спрямовували своїм смаком англійський театр елізаветинської епохи в бажаному напрямі, вимагаючи від театру навалюючої дії, швидкої зміни вражень, змішування гострих становищ з моментами комічного відпочинку. Такі трагедії, як „Камбіза“, не маючи для порівняння вищих зразків, повинні були запанувати на англійській сцені до приходу великих художників, здатних узагальнити досягнення народного театру і підняти його на більш високий художній рівень.

Для характеристики стану англійського театру середини XVI ст. не зайвим буде нагадати влучне спостереження одного з сучасників— драматурга Уетстона: „Нерідко, щоб викликати сміх глядачів, наші драматурги роблять клоуна співбесідником короля і перемішують поважні промови його жартами“².

Попередниками Шекспіра був ряд драматургів, які, не маючи таланту, створювали п'єси з найбільш неймовірними подіями, щедро пересипаючи їх блазнівськими вихватками, мішаними слівцями і цілими комедійними вставними сценами (інтермедіями), що забезпечували їм успіх у невибагливого глядача. В руках таких драматургів, які йшли на повіді у різношерстого глядача театру елізаветинської епохи, здорові принципи англійського народного театру, дійовість, швидка зміна картин, вражень, поєднання трагічних і комічних сцен,—неминуче повинні були йти до перебільшених, часто потворних форм, що проти них і виступали Уетстон, Сідней та інші освічені противники народного театру.

Виступи противників народного театру свідчили і про те, що назривала потреба в його перетворенні, в народженні нового художнього принципу, який підпорядкував би єдиному замислу розрізнені епізоди, створив би нові образи, характери, приборкав би блазнів і клоунів, які занадто розійшлися. Назривала потреба в появі нового драматурга, який намітив би далі шляхи розвитку англійського народного театру.

Перші рішучі кроки в цьому напрямі зробив великий попередник Шекспіра Крістофер Марло, який надав цільності англійській трагедії, поставивши в центрі її могутню людську особу з сильними, навіть перебільшеними пристрастями („Мальтійський жид“, „Тамерлан“). У цій статті нема необхідності зупинятися на тому ковоу, що вис Марло в англійську трагедію, але необхідно відмітити, що Марло в прологу до своєї першої трагедії „Тамерлан“ повстає проти засилья блазнів і безлічі комічних сцен у трагедіях і висловлюється за підпорядкування комічних сцен єдиному замислу автора. Не в усіх трагедіях, за свідченням М. Стороженка, Марло витримав принцип підпорядкування комічного загальному плану трагедії, і в його творах зустрічаються блазнівські сцени, в яких нема художньої необхідності. Але для нас ясна тенденція Марло до обмеження сваволі блазнів, до органічного зв'язку комічної сцени з змістом трагедії.

Геній Шекспіра, який створив неперевершені зразки трагедій, сповнених високими пристрастями, трагедій, що вражають цільністю характерів і цілеспрямованою напруженою дією,—цей геній сміливо і широко використав комічні ефекти англійського народного театру в трагічній дії і підніс їх на вищий ступінь художньої творчості.

В шекспірівських трагедіях продовжують жити і сміятися блазні, займаючи іноді становище поруч з королем („Король Лір“); в них блазень продовжує потішати короля і заводять веселу сварку з музикантами.

В „Королі Лірі“ блазень виголошує пророкування, які блискуче пародіюють гороскопи середньовічних чаклунів і астрологів. Це пророкування є немов самостійним „штукарством“ блазня, бо воно не зв'язане з конфліктом трагедії. Але в блискучій тираді блазня почувується яскрава сатирична спрямованість і вона звучить як злободенна вставка.

„Когда в судах наступит толк,
А рыцар не полезет в долг,
И сплетник вдруг — без языка,
Карманник вдруг — без простака,
Процентщик деньги в лес несет,
А сводня строит храм начнет.“

Тут станет думать Альбион,
Что снится непонятный сон.
Пора та может удивить:
Все станут на ногах ходить, —

это пророчество сделает Мерлин, потому что я живу до него“³.

Це несподіване закінчення, яке ні трохи не дбає про збереження театральної ілюзії, особливо яскраво відтіняє злободенність і свідому нарочитість тиради.

Цей же блазень дозволяє собі і розмови з публікою, заграючи з її жіночою половиною:

А девушке, вон там, что надо мной смеется,—
Недолго в девах быть, коль случай подвернется“⁴.

Таким грубуватим жартом закінчує він акт.

Любить Шекспіра і шумну, веселу сварку слуг („Ромео і Джульєтта“) і глибокодумні комічні змагання блазнів-могилящиків („Гамлет“), і п'яні нісенітничі привратника, що затримують на мить драматичну дію („Макбет“).

Не останнє місце в його трагедіях займають і грубуваті жарти еротичного змісту, своїм духом близькі до юмору „Декамерона“ Боккачіо, „Фаусти“ Поджо Браччолині. Цитований дотеп блазня серед них належить до найбільш стриманих. Але в цих жартах Шекспіра нема смакування непристойної теми, їм властиве, як і юмору всіх передових художників літератури Відродження, життєрадісне заперечення гріховності любові, жадоба насолоди і підкупаюча прямота, що ніяк і не вміщується в норми буржуазної моралі.

Це заперечення гріховності плоті явно виступає в розмові Глостера з Кентом про походження його побічного сина Едмунда:

Глостер. Мати цього молодчика... дістала сина в колиску раніше, ніж чоловіка в ліжку. Чуєте, гріхом відгонить.

Кент. Я не можу вважати це гріхом, коли вийшли такі прекрасні результати“⁵.

З побіжного переліку комедійних прийомів у трагедіях Шекспіра, що не вичерпує всієї їх багатоманітності, ми помічаємо, що в них живий не тільки принцип англійського народного театру—змішування трагічного і комічного, але перенесені і окремі прийоми народного театру. В широкому прийнятті Шекспіром елементів комічного народного театру проявляється одна з сторін народності шекспірівської творчості, прийнятої життєрадісністю Відродження, яке сміхом утверджує людську особистість, звільнену від чорного сну середньовіччя.

Народність творчості Шекспіра проявляється не тільки в зовнішньому наступницькому принципі поєднання трагічного з комізмом і окремих комедійних прийомів, але і в глибокому демократизмі його юмору, який яскраво свідчить про справжню народність генія світового театру.

Образ плебей-блазня в „Королі Лірі“ виписаний Шекспіром з такою теплотою і любов'ю, відзначений таким гострим розумом і людським почуттям в світі, характеризованому божевільним Ліром не багатями словами: „Бачиш, як там суддя знущається з дурного злодія. Слухай, скажу на вухо: змусь помінятися місцями. Раз, два, три Де тепер суддя, де злодій?“⁶. В світі, де важко відрізнити злодія і суддю, людяність і безкорисливість відданого Ліру блазня виступає як свідоме протиставлення безсердечності і зрадництва його дочок—Гонерільї і Регани, як протиставлення справжньої народної мудрості і щирості реакційній і віроломній моралі феодалів.

З такою ж любов'ю кількома словами змальований образ блазня Йорика, череп якого знаходить Гамлет на кладовищі.

Блазень у трагедіях Шекспіра ніколи не смішить глядача своїми нісенітницями, навпаки „плебей-блазень“ виступає в них як „носій всеперемагаючого здорового розуму“⁷.

Але зате часто Шекспір показує з сцени на потіху лондонському глядачеві блазнів сановних, блазнів з придворної знаті, і тут нема впини його юмору, іронії і сарказму. Презирство Шекспіра до придворної зграї ясно почувується в глузуванні Гамлета з посланника короля молодого дворянина Осрика.

Гамлет говорить про нього: „Знать його є порок. У нього багато землі, і родючої; там, де над скотом царює скот, її ясла завжди стоять біля королівського стола“⁸.

¹ „Король Лір“, акт III, сцена 2, фінал.

² „Король Лір“, акт I, сцена 5.

³ „Король Лір“, акт I, сцена 1.

⁴ „Король Лір“, акт IV, сцена 6.

⁵ А. А. Смірнов.— Творчество Шекспира. Л., 1934, ст. 69.

⁶ „Гамлет“, акт V, сцена 2.

⁷ М. Стороженко.— Предшественники Шекспира*, стор. 29.

⁸ Цитовано за книгою Стороженка „Предшественники Шекспира“, стор. 93.



„Макбет“ в
Сталінському
держ. драм.
театрі.—
Л. М. Гаккебуш
в ролі леді
Макбет

Шекспір перетворює цього придворного „скота“ у флюгер, змушуючи його не раз змінювати свою думку про погоду залежно відбажання Гамлета, який зло потішається з нього.

Таким же нікчемним, смішним здається нам і похитливий дворянчик Родриго, який потішає нас в „Отелло“ своєю довірливістю до Яго, що грабує його з одвертістю ландскнехта. Смішний і улесливий придворний Полоній, у характері якого є риси буденної, обивательської мудрості, але несподівана забутливість у розмові з Рейнальдо, зайва довірливість, поквапність у висновках про причини безумства Гамлета і вишукана мова показують образ Полонія в яскравих сатиричних тонах.

Ті ж висновки про яскравий прояв народності в комічних засобах трагедій Шекспіра напрошуються і при порівнянні соковитої, образної мови народних персонажів — блазнів з „Короля Ліра“, кормилиці („Ромео і Джульєтта“), могильщиків („Гамлет“), привратника з „Макбета“ та ін. з витівкуватою мовою блазнів високопоставлених і сановних.

Мова народних персонажів виблискує юмором, веселістю і безпосередністю. В ній нема зубоскальства, вимучених дотепів або пошлості. Навпаки в мові цих персонажів закладений глибокий життєвий зміст, а часто і сатирична підопліка і злободенність. Так, глузуючи з покинутого Ліра, блазень співає пісеньку, яка не тільки відтіняє стан Ліра, але й розрахована на певний прийом її аудиторією партера:

Лохмоття на плечах —
Семейка не глядит.
Тугой кошель в руках,
Семейка лебезит.
У счастья — старой девки —
Для нищих лишь издевки¹.

Яскравий і радісний юмор кормилиці та її грубуваті жарти далекі від вузькості і пуританської обмеженості, яка засуджує радості любові. Вони виявляють земне ставлення до фізичної насолоди.

Дотепність блазнів-могильщиків не поступається перед дотепністю придворних. Гамлет, вступаючи в жартівливе змагання з могильщиком, змущений вигукнути:

„Доводиться говорити обачно, а не то ми загинемо від двозначності. Йй богу, Горацио, за ці три роки я помітив: усі стали такі гострі, що мужик носком зачіпає п'ятки придворному і бередить йому болячки“².

Відаючи належне розумові і дотепності могильщиків, Гамлет висловлює презирство до вишуканої мови придворних, в якій витівкуватість замінює зміст і звороти стають самоціллю.

Він малює нам образ вишуканого придворного, який: „Кокетував з матір'ю раніше ніж народився... Він перейняв тільки повадку часу і зовнішні прийоми поведіння“³.

Під „повадкою часу“ не важко пізнати модний у другій половині XVI ст. евфуїзм, народжений романом Лілі — „Евфуес“.

Шекспір, особливо в своїх найбільш зрілих творах, часто висміював самозадоволені слововитвори, алітерації і сентиментально-поетичні прикраси поклонників Лілі та його стилю, що витіснили з мови двору здоровий розум і глузд. І як би ні розсилався Меркуціо в компліментах і запевненнях у дружбі якими б перлами дотепності не була прикрашена його мова, Ромео в діалозі з кормилицею виголошує справедливий вирок:

„Це пан, який любить слухати самого себе“.

Яскравою пародією на потоки слів, в яких так удосконалювались придворні елізаветинської епохи, є монолог Полонія, що пояснює королю і королеві причини безумства Гамлета:

Светлейшие монархи, излагать,
Что есть величество и что есть долг.
Зачем день — день, ночь — ночь и время — время,
То было б расточать ночь, день и время,
И так как краткость есть душа ума,
А многословье — бранные прикрасы,
Я буду краток. Принц, ваш сын, безумен;
Безумен, ибо в чем и есть безумье,
Как именно не в том, чтоб быть безумным.
Но это пусть.

Королева. Поменьше бы искусства.

Полоний. О, тут искусства нет. Что он безумен, то правда; правда то, что это жаль, і т. д.

У хитромудрих і далеко не „коротких“ пасажах Полоній доходить до комічних абсурдів:

Нам осталось
Найти причину этого эффекта,
Или, верней, дефекта, потому что
Дефектный сей эффект не беспричинен, і т. д.⁴

Ясно, що подібні зразки евфуїстичного стилю могли викликати тільки регіт глядачів англійського народного театру.

Нема потреби далі проводити паралелі між мовою народних персонажів шекспірівських трагедій і придворною „помовкою“, щоб переконалися в справжніх симпатіях Шекспіра.

В народності шекспірівського юмору і комічних засобів (зокрема в його трагедіях) нас переконує як наступництво принципів і окремих прийомів англійського народного театру, так і сатирична спрямованість комічних сцен, яка проявляється в глибоких симпатіях Шекспіра до народних образів, що вступають поруч з королями, в глузуваннях на адрес придворної знаті, і нарешті, в детальній і глибокій обробці мови кожної групи персонажів, у чому також проступає справжній демократизм генія Шекспіра.

Сміло сприйнявши комедійні прийоми народного театру, уявивши разом з прийомами і народний дух англійського юмору, викликаючи сміх у глядача часто в найбільш патетичні моменти трагічної дії, Шекспір у той же час презирливо відзивається про пустий сміх і „блазнівство“.

„Блазень нехай сміється тих, у кого доскітливі легені“⁵.

Ця засуджуюча репліка на перший погляд суперечить художній практиці Шекспіра. Але в розмові Гамлета з акторами, де Шекспір виклав свої погляди на мистецтво і театр, ми маємо програму, в якій розшифровується ця репліка, мимохідь кинута Гамлетом:

„А тим, хто у вас грає блазнів, давайте говорити не більше, ніж їм належить; тому що серед них бувають такі, які самі починають сміятися, щоб розсмішити певну кількість найпустіших глядачів, хоча саме в цей час потрібна увага до якого-небудь найважливішого місця п'єси; це пошло і доводить дуже прикро тещеславність у того дурня, який так робить“⁶.

В цих словах Гамлета дається ключ до розуміння місця і значення комедійних моментів у трагедіях Шекспіра. Рішуче відкидаючи сміх для сміху, сміх, що викликається „пошлим і тещеславним дурнем“, Шекспір ставить перед собою завдання, вводячи сміх у трагічну дію, відтінити зміст, зосередити і спрямувати глядача до „найважливішого місця п'єси“; сміх у трагедіях Шекспіра посилює враження від трагічних сцен. Інтермедії, блазнівські вихватки, народні пісеньки і фарсові дотепи уже не вкидаються в дію, не порушують її розвитку; змінивши свої художні якості, вони стають невід'ємними композиційними елементами і служать найкращому донесенню змісту трагедії.

¹ „Гамлет“, акт II, сцена 2.

² Там же.

³ „Гамлет“, акт III, сцена 2.

⁴ „Король Лір“, акт II, сцена 4.

⁵ „Гамлет“, акт V, сцена 1.

⁶ „Гамлет“, акт V, сц. 2, характеристика Осріка.

Для підтвердження цього зупинимося на двох-трьох комедійних моментах і проаналізуємо їх внутрішній зв'язок із змістом і композиційну необхідність.

Відразу ж після вбивства Дункана („Макбет“) іде інтермедійна сцена п'яного воротаря, написана в тонах балагана. Воротар філософствує про наслідки зловживання вином, яке викликає „червоний ніс, сон, сечу“. Але в його п'яному базіканні проступають сатиричні, злободенні натяки про фермера, який вкрав „кусоч матерії від французьких штанів“; особливо цікава і важлива одна з його п'яних сентенцій:

„Ах, так, тут дворушник, який був готовий присягнути: за обидві сторони проти кожної з них. Він досить вже наробив зрад в ім'я господне, а тепер не може зуміти пролізти на небо“¹.

Раніше ніж викласти суспільні і психологічні наслідки честолюбства Макбета, Шекспір вкладає в уста п'яного привратника найрізкіший осуд діям політичної зради. Вміщена між двома дійовими моментами — вбивством Дункана і сценою, коли Макдуф виявляє свою смерть — сцена воротаря композиційно необхідна для того, щоб тимчасово затримати дію, яка ще наважливіше розвивається далі. Крім того вона емоційно контрастує з трагічними сценами.

Прикладом глибокого зв'язку комедійної сцени з змістом та ідейними висновками трагедії може бути сцена Дездемони і Емілії наприкінці IV акту. Після сумної пісні про вербу, наспівуючи яку Дездемона передчуває близькість трагічної розв'язки, Шекспір ставить легку і на перший погляд фривольну розмову Дездемони з Емілією. Дездемона задає запитання:

Чи правда,
Є жінки, що так безсоромно чоловіка
Одурюють?

Емілія
Звичайно, є.
Дездемона
Ти це зробила б за цілий світ?

Емілія
А ви?
Дездемона
О ні, небесний світ — свідок...

Емілія
Не стала б я це при світлі робити, — адже і в п'ятні добре.

Дездемона
Ти це зробила б за цілий світ?
Емілія

Весь світ великий. Ціна висока це за малий гріх.

І не тільки для того, щоб підкреслити вірність Дездемони Отелло (в якій глядач не має сумніву), не тільки для комедійної розрядки перед новим дійовим напруженням, яку так любить Шекспір, вставлений цей діалог. Його зміст розкриває блискучий монолог Емілії, що запально і переконано проповідє емансипацію жінки, що проголошує єдині етичні норми для чоловіків і жінок і з граничною ясністю, простою і глибиною трактує проблему, яка стоїть у центрі трагедії. Монолог Емілії підготовляє моральний осуд дикій ревності Отелло і вбивства Дездемони.

З точки зору композиційної необхідності особливо цікаві комедійні сцени слуг у IV акті трагедії „Ромео і Джульєтта“. Акт, який почався в келії брата Лаврентія прийняттям Джульєттою важкого рішення випити присипляюче зілля монаха, акт, який містить монолог Джульєтти, повний тривоги, вагання, страху і любові до Ромео, акт, який вніс сум у дім Капулетті мнимого смертю Джульєтти, цей акт проходить у веселій метушні підготовки до весілля Джульєтти з Парісом — метушні і Капулетті, і кормилиця, і слуги; через сцену тягнуть дрова для кухні, домовляються про те, щоб найняти найкращих кухарів, які „облизують дальці“, наближається весільний оркестр. Навіть після звістки про смерть Джульєтти на сцені триває комічна сварка слуг і музикантів, які прийшли не до речі, але готові пообідати — якщо не на весіллі, то на похороні.

Ці сцени, не будучи тісно зв'язані з трагічною дією (хоча сюжетно і виправдані), набувають художнього смислу і гостроти, як фон для одного з найважливіших моментів траге-

дії. Для глядача уже з першої сцени акту ясний хід подій — Джульєтта дістала зілля і випиває його на очах глядача. Тому глядач гостро відчуває даремність весільних готувань і напружено жде з хвилини на хвилину різкої зміни подій у домі Капулетті. Поеднуючи у фіналі акту сварку слуг і музикантів, трагічне з комічним, Шекспір в їх єдності показує дві сторони одного явища і різне ставлення до нього різних людей — адже справді в той час як батьки Джульєтти сумують, байдужі музиканти знаходять у сумній події нагоду добре пообідати. Визначаючи роль комічних сцен у IV акті, Ромео і Джульєтта, хочеться застосувати музичне визначення: комічне і трагічне тут не просто чергуються, а зливаються у єдине звучання як контрапункт двох мелодій, що ясно відчуються і доповнюють одна одну.

Комічне в трагедіях Шекспіра часто спрямовує нашу увагу на найважливіші сторони змісту трагедії, оголюючи життєві, історично конкретні причини трагізму. Через комічне Шекспір проявляє своє ставлення до зображуваних подій. Прекрасною ілюстрацією цьому може бути початок трагедії „Ромео і Джульєтта“.

У цій трагедії Шекспір запально виступає проти диких і ворожих духу Відродження пережитків феодалізму. Звичай ворожнечі і помсти, що живе серед двох аристократичних сімей, губить двох їх юних представників, почуття яких перемогли безглузді забобони середньовіччя. В їх загибелі звучить палкий протест проти обмежень людської особи та її прав. І для того, щоб показати безглуздість цього звичаю, показати його реакційність і потворні риси, яких досяг відживаючий звичай, — Шекспір починає трагедію яскравою балаганною, фарсовою сценою слуг Капулетті, Самсона і Григорія:

Григорій

Сварка між нашими панами, а ми їх слуги.

Самсон

Все одно я буду справжнім звірем: прибивши чоловіків, я буду жорстокий і з дітками².

Вони безсоромно вихваляються і пускають на адрес Монтеккі жарти і глузування, в яких комічно переоцінюють свою доблесть і чоловічі здібності. При небезпечі вони з забіяк перетворюються в боягузів, які не знають, що робити з виставленою ними проти слуг Монтеккі дулею.

Шекспір не вважав потрібним розкрити причини ворожнечі родів, але зате яскраво показав усі потворні і смішні її сторони.

І в нелюдських стражданнях Ліри Шекспір знаходить смішні сторони, що їх вказує ніхто інший як блазень, співаючи пісеньку:

Кто дал совет тебе
Овою страну отдать,
Пускай идет ко мне
И будет мне подстать.
И тот и тот — дурак:
Тот горек, сладок тот,
Один нашел колпак,
Другой еще найдет³.

Засуджуючи сміхом, блазень викриває справжнє коріння трагізму, що полягає не в невдячності дочок Ліри, а в поділлі країни, який породив феодальні війни. Поділивши країну, Лір втратив владу, і його самотність історично неминуха. Цю неминучість у своїй чудовій пісеньці і підкреслює блазень:

Кто в службе знает лишь расчет
И служит напоказ, —
Сбежит, как только дождь пойдет,
И в бурю бросит вас.
Я остаюсь, дурак, все тут,
А умники ушли.
За глупых умники идут,
Но шут — не плут, ни-ни³.

Шекспір підкреслює всіма засобами, що король, який залишив престол, який кинув країну в лихоліття війни, приречений на самотність.

Засуджуючи сміхом, Шекспір поступово підготовляє висновки з трагічних подій і одночасно уникає тенденційності спрямованістю всіх художніх засобів і прийомів.

Зображаючи в трагедіях сильні, титанічні характери, їх дії, вчинки, думки, почуття і пристрасті, виражаючи через трагічну загибель своїх героїв історично вірні, типові суспільні

¹ Акт I, сцена 1.

² „Король Лір“, акт I, сцена 4.

³ Там же, акт II, сцена 4.

¹ „Макбет“, акт II, сцена 3.

суперечності, Шекспір знайшов ідеальні форми виразу своїх творчих замислів. Не порушуючи реалістичності, від відмітає в трагедіях усе зайве, всі дрібні побутові деталі, виділяючи провідні думки, почуття і пристрасті.

Комічні сцени, займаючи по змісту і кількості значне місце в трагедіях Шекспіра, створюють для трагічної дії той „неочинний“, за словами Енгельса, „фальстафівський фон“, який допомагає Шекспірові „за ідейним не забувати реалістичного“. Ці відомі зауваження Енгельса про „фальстафівський“ фон, зроблені з приводу історичної драми, цілком стосуються не тільки історичних хронік Шекспіра, але і його трагедій, які не претендують на зображення справжніх історичних подій, але в художній формі відбивають загальні закономірності історичних суспільних явищ.

Комічний фон у трагедіях Шекспіра підсилює земний конкретний характер трагічної дії і доповнює основну лінію розвитку; комічний фон створює відгомін трагічних подій, почуттів і вчинків героїв, відповідно комічно перевертаючи і пародіюючи їх. Так любов Отелло до Дездемони фарсово повторюється в любові Родріго до Дездемони, безумство Гамлета породжує помилку Полонія, страждання Ліра відбиті в кривому дзеркалі дотепів і пісенок блазнів і т. д.

Так відтворюючи характеристики своїх героїв, Шекспір зв'язує їх міцними узами з землею, робить їх почуття більш конкретними і переконливими.

Образ кормилиці і слуг в „Ромео і Джульєтта“, Гільдештери, Розенкранц, Полоній, могилярки в „Гамлеті“, Родріго в „Отелло“, привратник в „Макбеті“ і блазень у „Королі Лірі“ — це ціла галерея комічних характерів, типів і персонажів, в якій хоч і нема образів художньо рівноцінних Фальстафу, але разом з окремими комедійними моментами і еротичними жартами вони створюють яскравий комедійний фон, що конкретизує обстановку і доповнює основну лінію трагічних конфліктів, і принцип, який їх породив, той же, що породив і Фальстафа.

Наприкінці розбору комічних сцен у трагедіях Шекспіра залишається кілька слів сказати про те, яке місце вони займають у композиції трагедії. Існує думка, що комічні сцени Шекспір ставить у безпосередню близькість з моментами сильного напруження трагічної дії. В дійсності Шекспір комічними ефектами користується дуже різноманітно, до перемішавши їх з трагічними сценами („Ромео і Джульєтта“, „Гамлет“), то ставлячи в експозиційній частині п'єси („Король Лір“, „Ромео і Джульєтта“), то слідом за сценами, наповненими трагічним жахом („Макбет“), то випереджаючи їх („Макбет“ — діалог леді Макдуф з сином, який виявляється не по літах розвиненим і відпускає гостро-сатиричні репліки, розпитуючи про батька; сцена могилярників у „Гамлеті“). Часто комізм переплітається з трагізмом, як у „Королі Лірі“ і „Гамлеті“, а іноді і зовсім випадає з дії, як злободенна вставка або окремий дотеп („Король Лір“). Комічні моменти то затримують дію для того, щоб в наступній сцені розвинути її ще навалініше („Макбет“ — сцена привратника, „Отелло“ — сцена блазнів, який жене музикантів Кассіо), то вони переплітаються з трагічним так тісно, як у сценах глузувань Гамлета з Гільдештерном і Розенкранцем, Полонієм.

З перелічених прикладів видно, що принцип простого чергування комічного і трагічного в народному театрі Шекспіром сприйнятий не канонічно, не наслідувально, а використаний і перероблений так, що комічне і трагічне, як і в житті, переплітається так тісно, що виділити їх окремо іноді просто неможливо. Можна встановити з аналізу місця комічних ефектів у трагедіях Шекспіра тільки одну повторювану особливість — останні акти розглянутих трагедій переважно комічних сцен не мають, крім Гамлета, де V акт починається блазнівською сценою могилярників і в другій сцені є комічний вихід Осріка. Це говорить про те, що Шекспір трагічну розв'язку розвиває наваліше і дбає у фіналі про більш цілісні, завершуючі враження.

Змішування комічного і трагічного від Шекспіра сприйняли романтики XIX ст. Зокрема В. Гюго проголосив принцип чергування комічного і трагічного принципом романтичної драми: „Вона (романтична драма. — Ю. І.) змусить публіку щохвилини переходити від серйозного до смішного, від блазнівських епізодів до роздираючих душу сцен, від суворого до ніжного, від забавного до суворого. Тому драма, як ми встановили, є гротеск у поєднанні з підвищенням, душа в оболонці тіла, трагедія в оболонці комедії“.

Але Гюго, який проголошував війну канонам поетик — „ударимо молотом по теоріях, поетиках і системах“ — сам з принципу змішування комічного і трагічного створив канон, хоча і користувався сам ним не так уже часто (Рюї Блаз). Проголошуючи цей принцип, Гюго думав про зміну вражень, про загострення сприйняття глядача.

Геній Шекспіра не йшов за канонами і змішував комічне і трагічне в один потік, не додержуючи поетики, а глибоко вивчаючи і сприймаючи багатоманітність і суперечності життя, які не вміщуються в рамки теорії жанрів класичної поетики.

Проаналізувавши значення і місце комічного в трагедіях Шекспіра, ми підійшли до однієї з численних і мало досліджених сторін творчості геніального драматурга, в якій, немов у краплі, відбивається вся його багатоманітність, філософська глибина змісту, проблема народності шекспірівської драми, її реалізм, дійовість і художня цілісність композиції. Навіть у такій вузькій проблемі одна робота не може охопити всі сторони, висвітлити всі якості порушеної теми. Так залишається невисвітленим питання про злободенність шекспірівського юмору, яке потребує спеціального дослідження і порушене побіжно при розборі сатиричного пророкування блазнів в „Королі Лірі“ і презирливого ставлення до захоплення евфюзмом. Окремою темою може служити і співзвучність шекспірівського юмору з відвертістю Бокаччіо, безцеремонністю Рабле і сарказмом Еразма Роттердамського. Можна простежити і різні відтінки шекспірівського юмору від грубої вихватки блазнів, який закінчує перший акт, до юмору, який підкреслює філософські замисли драматурга („Макбет“, „Отелло“) і до злиття комічного з трагічним („Король Лір“). В нашій статті про елементи комічного в трагедіях Шекспіра звертається увага на дві основні сторони проблеми: прояв народності в поєднанні Шекспіром комічного з трагічним і даліше удосконалення принципу і прийомів англійського народного театру.

Підсумовуючи намічені при розборі конкретних прикладів зауваження, можна зробити такі висновки.

Народність шекспірівської творчості при розгляді елементів комічного в його трагедіях проявляється в неприйнятті канонів класичної поетики; в перенесенні в трагедію принципу англійського народного театру — поєднання комічного і трагічного, що веде свій початок від містеріального середньовічного театру; в сміливому перенесенні конкретних прийомів народного театру, в допущенні блазнів, який стає „співбесідником королів“, в допущенні „непристойних вихваток“ (Ф. Сідней), балаганних і фарсових сцен, злободенних вставок і грубуватих еротичних жартів; у виявленні симпатій народним комічним персонажам — блазням, могиляркам і т. д., що полягає в сатиричному протиставленні їм аристократичних комічних персонажів, і, нарешті, в протиставленні яскравої народної мови, збагаченої прислів'ями, жартами, пісеньками, пародійованому захопленню двору евфюзмом.

Отже народність проникає в усі компоненти трагедії Шекспіра і є невід'ємною ідейною і художньою якістю його творчості. Але Шекспір, який черпав матеріал для своїх драм звідусіль, геніально перетворює принцип і комічні прийоми народного театру: кожну комедійну сцену в трагедії він виправдав сюжетно; комічний ефект підпорядковував змісту; комічними сценами і ефектами підкреслював філософські думки трагедії, уникаючи в той же час тенденційності; з комедійних елементів створив яскравий, ефектний реалістичний фон, який відтінює і конкретизує трагічну дію; кожну комедійну сцену пов'язав з гармонійною композицією трагедії, надавши їй смислової і художньої виправданості.

Розглядаючи в цій статті, на перший погляд, „технологічна“ проблема тісно і нерозривно зв'язана з змістом творчості геніального драматурга і підтверджує глибоку закінченість та досконалість форми, яка злилася з філософськими проблемами в творчості Шекспіра.

В елементах комічного часто закладений ключ до розуміння ідейного змісту комедії, і пізнання доцільності того чи іншого комедійного моменту поглиблює наше знання про титана світової драматургії.

Цим самим ми не хочемо сказати, що в трагічній дії у Шекспіра бракує реалізму, жвавості дії, всебічності розвитку трагедійних характерів. Розглядаючи одну проблему творчості Шекспіра — значення комедійних засобів, ми лише звертаємо увагу на те, що комедійний фон допомагає Шекспіру ще яскравіше доводити свій задум різноманітними прийомами.