

Двочастинне театральне дійство про короля Генрі IV, про його сина принца Генрі (Гаррі), про ще одного Генрі-Гаррі — Готспера («Жарострога») — та про сера Джона Фалстафа належить до так званих «історій».

У жанрі «історій» (крім нього Шекспірова театральна творчість традиційно розподілюється ще на «трагедії» та «комедії») автор, виводивши на кін історичні події та історичних осіб, більшою або меншою мірою висловлював, гадаю, свої історіософічні погляди.

Щоб здати собі справу, якого роду була ота «історіософія», варт розглянути бодай побіжно фактичний матеріал дійства.



Ірландію, «Зелений острів», не минула течія переселення народів на смерканні античного світу. Тут укріпилася найзахідніша галузка кельтів, південну підбудову утворили іберійці. Влились охочі колонізаційних пригод норвежці та інші нормани. Вони вплинули на культуру, але самі розпливлися в оточенні.

На півдні острова цікавились релігією. Християнство з'явилося дуже рано, і покоління апостолів святого Патріка занесли його аж до стіп гори Юнгфрав.

На півночі цікавились війною.

Звідти виправлялися до північної ж частини сусіднього острова, Британського. Тамтешнє плем'я піктів повойовано. Країна дістала назву Шотландії.

Стосунок Англійського королівства до Ірландії був приблизно того ж роду, що й стосунок Москви до України перед Переяславською угодою: і хотілось, і кололось.

Номінально з островами мав право робити що хотів Римський первосвященик. Справді, папа Адріян IV подарував Ірландію Генрі II, королеві династії Анжу-Плантагенет. Подарунок став цікавим щойно тоді, коли до короля вдавсь по допомогу один вигнаний ірландський ватажок. Англійські лицарі перепливли 1170 протоку. З їхнього збройного благословення ватажок заснував окреме князівство (earldom).

Князівство було, власне кажучи, зовсім незручне для корони. Наступного року Генрі пробував проти нього вживати заходів. Але навіть Даблін, навіть після того, як його 1367 державно-правно визнано за Англією, поступово танув у кельто-іберійській каші.

І от в ірландський похід вирушив Річард II, останній з прямої лінії Плантагенетів. Король був нещасний взагалі, а Ірландії судилося в ігрищі його недолі стати катастрофою.

Походів було два: 1394 та 1399. Король бажав захистити й зміцнити Даблін. Походи були невдалі. Особливо невдалим був другий.

Безталання короля використав Генрі Болінбрук, герцог Ланкастерський. Третім сином Едварда III був Джон Гант, а Болінбрук був сином Ганта. Усі дійові особи були родичами, були братами в перших і других, дядьками й небожами. Поготив суперництво в сімействі було вперте й нещадне.

Генрі Болінбрук заявив претенсії на англійську корону.

✱

Спершу він, щоправда, пропонував свою особу лише в міністри при існуючому королі. Повернувшись з вигнання, висадившись з добірним військом у Йоркширі, підтриманий могутніми Персі в Норземберленді, підтриманий навіть королівським намісником на час відсутності короля, Едмундом герцогом Йоркським, Болінбрук заподадливо заходився коло самореклями. Вона сягала в усі можливі шари й стани Англії.

Майстер демагогії з нього був розкішний. Ця людина, зображена у французькій хроніці Фруассара з схематизованими рисами обличчя, без бороди, і на своєму надгробкові в Троїцькій каплиці Кентерберійського собору особистіше, з бородою, ця людина знала секрети чітких політичних формул та популярних гасел.

Головна формула була така: король винен у численних невдачах англійської політики, потрібне оновлення уряду. Коли оновлення наступить, буде добре всім — і політиці, і людям. Витолошувано щось таке, що модерною мовою звучало б сливе як «війна палацам, мир хатам».

Річард пробував спротивлятися. У Велзі формувалось на його користь військо.

Військо чекало дарма. Обставини тримали короля в чужій і ворожій Ірландії. Військо потрошку розбіглося.

Королеві не залишалось нічого іншого, як віддатися на ласку й неласку Болінбрука. Прибувши до Англії, він негайно потрапив до Тауеру, пронизаної легендою замкової в'язниці для високопоставлених осіб.

29. вересня 1399 його там змусили підписати зречення. Наступного дня змусили парламент прийняти зречення до відома. Для того, щоб довести свої права на престіл, Болінбрукові не треба було особливих зусиль. Він був, зрештою, теж Плантагенет. Він ще не потребував — як потребує сьогоднішній володарний дім Англії — детективними засобами дошукуватися власного родинного прізвища. Ще того самого року його короновано.

Щоправда, не було спокійним і його володарювання. Відміна від Річарда була, однак, та, що Генрі Болінбрук ніколи не покладався на долю. Він покладався на себе самого і при тому, здається, не провадив ніяких неприємних розмов з власним сумлінням.

1400 вибухнуло повстання на користь детронізованого Річарда. Річард помер у тому ж році (14. лютого), в ув'язненні в замку Понтфракт, але в Шотландії діяв якийсь час лже-Річард, самозванець, і з ним були клопоти.

Та так чи так небезпеку усунуто.

Тоді розгорнулись події у Велзі. Виникли вони з місцевих чвар. Овен Глендауер, велзький магнат, проголосив себе князем.



*Нагробок Генрі IV. Північна сторона Троїцької каплиці
Кентерберійського собору*

*The tomb of King Henry IV on the North side of Trinity Chapel.
Canterbury Cathedral*

Трудно було з ним змагатися. Йому союзнили верховинські сили, що кожної миті були наготовлені вразити несподіванками необережних зайд з рівнин.

На допомогу королеві знову став норземберлендський дім Персі. Та на війні, як на війні: сьогоднішній спільник узавтра стає ворогом. Персі озброїли полонених шотландців і виполчилися на короля.

21. липня 1403 король їх переміг. З добродушним обличчям король перехопив Якова, нащадка шотландського володаря Роберта III, саме коли юнак виправлявся у подорож до Франції. Його навіть пізніше виховано в Англії на англійський рід, повернувся він додому щойно 1423, коли Генрі був уже мертвий. Там став він шотландським королем Яковом I (1424 — 1437).

Остаточо Норземберленд опановано аж по двох походах, 1405 та 1408.

Незалежний Велз підтримав був десант французької фльоти. Французьке наземне військо напало на англійські посідання в Гієнні. Однак вибух громадянської війни у Франції паралізував країну. Генрі дістав спромогу відкинути Глендауера назад у гори.

✱

Якщо царювання першого Ланкастера хиталось на піщаному ґрунті, а трималося тільки завдяки неперебірливій у засобах волі самого володаря, то для його сина й наступника, Генрі V, вже відкрилася безсумнівна дорога законного спадкоємства.

Другий Ланкастерський Генрі використав вроджену долю на свій спосіб. Є відомості, що між батьком та сином заклинилися розбіжності у поглядах на французьку політику. Розбіжності зникли автоматично, коли батько 20. березня 1413 помер. Генрі молодший віддався з головою своїм французьким плянам. А що з нього був і непоганий полководець, і непоганий політик, то він і підготував усе заздалегідь як слід, щоб мати підставу порушити питання про французьку корону.

Вислане військо помітно змаліло від пошести, але, не зважаючи на те, Генрі здобув нищівну перемогу над французами 25. жовтня 1415 під Азенкурмом.

Увесь дальший час Генрі намагався використати внутрішньо-французькі чвари. У тому йому визначно велося. Слідували й виправи одна по одній.

1419 Генрі опанував Нормандію. 21. травня 1420 укладено мир під Труа, який унаочнив усі досягнення англійського короля і символізував здійснення його мети.

Катарина, дочка французького короля Карла VI, стала йому за дружину. Сам він зробився чимсь наче протектор Франції з тим, щоб по смерті тестя коронуватися французьким королем. Щоправда, він помер раніше від тестя.

Генрі V помер 31. серпня 1422, у віці 35 років. На той час такий вік вважали чи не за літній. Проте у пам'яті народу та істориків воно позначилось як смерть замолоду. Юнаком увічнила його Шекспірова п'єса, гра Моїссі і пізніше, у фільмі, гра Лоренса Олів'є.

✱

Дев'ять місяців життя нараховував його син, третій Ланкастерський Генрі, а порядком нумерації ймень на англійському престолі — Генрі VI.

З володаря цього було певного роду ні се, ні те. За словами одного історика, його «життєвим завданням було знову цілковито втра-



Гоклев та принц Генрі. З рукопису XV стор. Британський музей, Лондон

Hoccleve and Prince Henry. From a manuscript of the 15th century. British Museum, London

тити Францію, що її, звичайно ж, і його батько ніколи не посідав повнотою».

Під час неповноліття короля протекторували обидва його дядьки, Джон герцог Бедфордський та Гамфрі герцог Глостерський. Перший, здібний полководець, завоював північ Франції 1428 аж до Люари. Не впав йому до рук самий лише Орлеан. Там якраз на арену вийшла Іванна д'Арк, діва-побідоносиця. Карл VI на той час помер, і Карл VII міг у повній згоді з протиянглійською династичною логікою коронуватись у Реймсі.

1430 Іванна потрапила до рук бургундців, які передали її англійцям. Проти «відьми» відбувся процес. Наступного року дівчину спіткала смерть на кострищі.

Та попри всі місцеві успіхи, англійці зазнавали поразки за поразкою. 1451 в англійських руках залишилося тільки Кале.

Англійський король, щоправда, ще довго зберігав титул короля Французького. Але коли, наприклад, ренесансові володарі обох країн, Тюдорський Генрі VIII та Франциск I Валуа зішлись одного разу на дружню розмову, то перший, гість, просив другого, господаря, не брати його титул на-поважно. Обидва були вже джентлменами.

Такий був підсумок діяльності трьох Ланкастерських Генрі, а разом — і всієї так званої «сторічної війни» між Англією та Францією.

Крім Кале між «заморськими володіннями» числився ще сумнівний ірландський Даблін. За властиву коронну землю, аж до часів Єлисавети, правило лише те, від чого почалась уся історія: південна половина Британського острова — у повному розумінні «під вагоном території».

Що й треба було, як то кажуть, довести.

✱

Важко сказати, коли люди діють більш абсурдно: чи за часів так званого ідеалізму, а чи за часів так званого матеріалізму?

Усмішка, обіграна міннезінгером і змальована мініатюристом, могла викликати герць, поранення, смерть. Були, мовляв, часи лицарських чеснот, були — та й минулися.

Але ось наші часи, часи наймікроскопічніших розрахунків, коли, здається, й саме повітря мусить вкладатися в державний бюджет. А тим часом, усмішка, зафіксована фоторепортером, викликає куди більш катастрофальні наслідки. Через неї перебудовують систему оборони і змінюють керівників таємних розвідок.

Були сторіччя, мовляв, нерентабельного господарства. Скарби нагромаджувано нерівномірно, без усякого пуття. Народ бідував.

А тим часом у нашому сторіччі роблять, наприклад, таке. Одна величезна країна, яка має подостатком цукрових буряків і подостатком відповідних цукроварень, прикупує ще й силу-силенну цукрової трощі. А що способи виготовлювати цукор з буряка й з трощі різні, то для останньої й будують цілком нові, країні непотрібні виробні.

Робиться воно для того, щоб економічно опірити свого питомця проти другої великої держави. При тому думається так: якщо поцятити заступити систему тієї іншої держави своєю власною, то настане мир, лад і — головне — прогрес.

Та прогрес не настав би. Настав би регрес. Бо тут і задум, і засіб — фікція.

Фікція являє собою не тільки те, чого нема. Вона також і те, що є — що є у надмірній кількості. Фікція накопиченого понад усякий можливий попит цукру стає симптомом штучної цукрової хвороби для світового господарства.

Я, звичайно, застерігаюсь. Фікція не завжди — безглуздя.

Але в такому разі варт бодай на око оцінити різного роду історичні ілюзії. Воно знадобиться нам, до речі, для того, щоб проорати межу й між різнородними історіософіями.



За хрестоносних походів безглуздя нібито домінувало. Такі пітні й липкі речі, як жадоба наживи, бажання спекатися молодших, а по змозі й старших синів у феодалних родинах тощо, — отже, речі доцільні! — не могли врівноважити втрату Барбаросси. Смерть цісаря Священної Імперії у водах малоазійської річки Салеф була абсурдна аж до святості, вона перекрыла собою все, що тільки могли тоді уявити в діляння ідеалізму.

Неміренно розрослий на всі боки характер, чиясь примха, випадковий шлюб, від якого тріщала попередня династія, несподівана спадщина, що призводила кордони земель до самоліквідації, особистий смак як рушій історії, залізнопровивні «двобої чести», фантазмагоричні «іспити вогнем» — таке було середньовіччя. По тому настала немов би нова доба.

Та чи настала?

Тепер мала нібито запанувати доцільність. Справді, в господарчій кризі, до якої ми звернемося дещо далі, цивілізація не тільки не зазнала втрат, а й витрала. Замість непропорційно великих соборів, в яких мешкати було незручно, а влаштовувати бенкети все таки якне-як непристойно, заходилися розбудовувати домашній комфорт. Ступнула вперед «санітарія та гігієна». Над проєктами пневматичних кльозетів для ренесансових палаців замислювався сам Ліонардо да Вінчі.

Фіктивні кольори вітражів згустилися у дебелий німб антропоцентризму. Та тут же найперше кидається в вічі те, що сталося з переміщенням «антропоса» в центр. Його почали дедалі влучніше нищити — порохом. Бо й мистецтво війни зазнало раціональних реформ. (Початковий шок був, мабуть, такий величезний, що й посьогодні рубана рана важить як чесніша, гоноровіша, ніж стріляна, і ще зовсім донедавна «романтичні» гайдельберзькі студенти набували їх зумисним робом.)

Що в вічі не кидається, але поготів існує реально й нещадно: *фікція* отієї, мовляв, доцільної, мовляв, раціональної доби!

Одного разу хтось переконав суспільство, що гори металю, які, нагромаджені в безладді, лежали мертво, які в кращому випадкові прикрашали одяг і житло сильних світу, — але тільки прикрашали! — що вони, гори, можуть бути піддані точним і для суспільства корисним розрахункам. І сталося. Вартість металю дістала відображення в символі. Приемний для очей блиск символізували позбавлені блиску, ба й будь-якої барви, стосиками складувані купки паперових векселів.

Ілюзорної вартости набули речі, які не мають жадної вжиткової вартости. «Безцінний» — цей народний епітет для самоцвіта вигадано аж ніяк не здуру. Проти всякої народної логіки самоцвіт дістав тепер ціну, бо проти нього виставили цінний папір. Пишний пан, що розпивсь-розгулявся у придорожному шинку, що платив щирим злотом, скільки стянула рука в кешені, чи як там ще про нього оповідають шабльони пізніших романів із середньовічного життя, — пан ставав дедалі менше пишним, аж поки, під кінець минулого сторіччя, за найточнішу ознаку пишности встановили абсолютно чорний колір одягу.

Коли злото було золотом, коли воно було безцінне, воно було скрізь і ніде. А цінні папери вже знали, де їхнє справжнє місце постою: дерев'яна лавка. «Лавка» й є первісне значення слова «банк».

Той хтось, хто намовив суспільство на такий ріб життя, був тією ж мірою незримий, як і той, хто вигадав суспільство середньовічне. Фантомальна властивість первопричини не змінилася. Кажуть: дух історії. Кажуть: глузд, ціль історії. Кажуть природа речей. Кажуть, нарешті: закони логіки, які неминуче спонукають перехід від примітивніших до досконаліших виробничих стосунків, від нижчого до дедалі вищого щабля господарчого й культурного життя.

Спростуванням таких і взагалі будь-яких досьогочасних пояснень служить перший-ліпший приклад зміни так званих суспільно-економічних формацій.

Розподіл праці у господарстві франко-германських племен був — так твердять — досконаліший за розподіл праці античного світу, заснованого на інституті рабства. Тим то антична система нібито й не витримала конкуренції. Якщо навіть погодитися з поясненням, то все-одно й від найсліпшого не може сховатися неспіврозмірність культурних «надбудов» в обох системах, — і то на абсолютну користь першої.

Можна вдатися й до іншого, несумісного з попереднім, але не менш популярного пояснення: середньовіччя — «тимчасова зупинка» світової історії, «реакція», «темна доба». Коли наступний за нею супутника від колиски власна недуга — всежерна спрага наживи, оперта на фікції грошового господарства, — то все ж таки вона рухнула людство вперед і відкрила перспективу, підготувала зміну. І по ній уже, мовляв, настала таки доба остаточних вартостей.

Та чи настала?

З поняття прогресу, здається, ніколи ще не було такого знуцання, як от сучасні февдально-кріпацькі суспільства. Сповідно тут створено умови для найпродуктивнішого використання трудових резервів, для всебічної духової творчості. Насправді все залежить від газетної передовиці, від примхи, від чийогось удару черевиком по міжнародному столі.

Ідейну й усяку іншу боротьбу узалежнено виключно від того, що не подобається вираз очей, мова, спосіб одягатися й рухатися в мешканців протилежного табору. Не якісь глибші соціальні підвалини, ні — не подобаються саме оті чистісінькі фікції, які в дійсності аж нічого не важать ані для поступу, ані для відступу. Уся різниця з середньовіччям полягає в тому, що тоді страхалися невидимих сил, а тепер на очу живий тьматороканський болван. І ще хібащо та невеличка різниця, що середні віки як-не-як породили Данте, а найновіше середньовіччя його не породило і породити неспроможне...

Від найбільшого до найменшого, від тонн пролитої на суші, морі й у повітрі крові, від найвишуканіших умінь завдавати одне одному болю і аж до незручних, фантастичних одягів, до комплікованих шат рококо або, про мене, до риз православного духовництва, з яких удавано-наївно дивувався Толстой у «Воскресінні», — усе воно «надто людське», щоб у ньому можна було вбачати безпосереднє віддзеркалення вищого пляну. Немає тут глузду, немає й логіки.



Крізь історичні вбрання можна прозnamenати взаємини людського з Божим хібащо якось у поодиноких намірах. Бо, звичайно ж, найперший наш обов'язок судити наміри, а не діла.

Сильна видимість післанництва, видимість, яка щільно доторкується нашої земної дійсності («плоть», «час», «простір») і здатна інколи навіть утотожнюватися з нею, — щось наче самозняття фікції! — з'являється, щоправда, й у раптово появлюваній дисципліні дібраних людських мас. Хоч ієрархічно, хоч урівноправнено одиниці згуртовуються навколо по-новому збагненого ідеалу. З'являється справді осяяння, вогненний стовп стає більш або менш зримий над вибранцями.

Моменти, як правило, тривають коротко. Мало не з другим кроком розпочинається споконвічна дискусія про добро та зло.

Прошу вибачити мені, що вдаюся до анекдоту. Я мовлю цілком поважно. Маю на увазі відоме і лише споглядно блюзнірче запитання школяра до законовчителя: чи може Всемогутній створити такий камінь, якого Сам не міг би підняти? Моя відповідь: не тільки може, а й либонь у тому взагалі головний клопіт Творця.

Зло походить не від Бога. Здатністю вірити — т. т. нашою остаточною здатністю жити — ми уявляємо собі, що кожне зло, скоро воно виходить за рамки земного, негайно урівноважується абсолютним добром. Та водночас ми здатні також припустити, наскільки великим є сподів Творця на кожноразовий Свій твір, на отой камінь, що йому надано лише перший поштовх, а тоді пущено у власну незалежну орбіту. Це й є те, що зветься «погустом Божим».

Воно означає ніщо інше, як запрошення до співтворчості, і то саме в межах орбіти: в межах земної дійсності. Співтворчість полягає — грубо висловлюючись — у по змозі безперервному постачанні цілого добрим матеріалом, матеріалом добра. Для того існує на незліченні можливості розподілена свободна воля.

Та коли ми вже при речах оптимістичних, то дозволено будь мені прихилити увагу ще до такого. Здійснене на землі добро, отже, являє собою завжди компроміс між початковим осяянням та способами робити з осяяння річ. Критерієм при тому служить також лише більша або менша домовленість. Але вигляд на критерій потенційно може бути й ширший. Маю на думці ролі науки.

Наука дедалі наочніше відкриває одночасність різночасного і, навпаки, різночасність одночасного. Коли знайдеться хтось, хто сполучить у собі фізика й теолога і з наукового погляду пояснить видиму несполучність переказу про створення Адама та еволюційної теорії, то всій видимій переконливості атеїзму настане край. Коли для кожної людини стануть приступні формули про часовість простору й просторовість часу, то тоді ясні, мов день, стануть взаємини думки та форми думки¹⁾. Христос стане чинним для не-християн, Будда для не-буддистів, і з легкою душею зможе відбутися Вселенський Собор.

1) Думку я беру як щось, що ще у спільній колісці з почуттям (теорія Памфила Юркевича), щось, що не стало ще «изреченной ложью». З кожним висловом з'являється форма, т. т. час і простір, і форми не суміщуються одна з одною. Пор. також у вступній статті до «Макбета». Телеологічні формулювання, плід широкої приватної кореспонденції з п. Іллею Сапігою, оприлюднюються тут за дозволом шановного автора листів до мене.

Коли укладуть таблиці елементів для добрих і злих бажань, то у свідомості скріпиться значення молитви, ролю якої досі брали інтуїтивно, умоглядно або просто «на віру».

Усе воно не означатиме прихід Царства Божого на землю. Але воно дасть посилені знаряддя для щохвилиної боротьби за іскру Божу в людині.

Усе воно нібито проявить знову таки зворот до середньовіччя. Але якщо прогрес дійсно можливий тільки в регресі, завдання відповідальних полягає в тому, щоб, допускаючи схожість форм, не допустити до повороту зміст. Або, моєю термінологією висловлюючися: справжній ефект може дати не наслідування, а пародіювання середньовічної ситуації людини.

Засада ситуації: якомога більше давати (санскритське «datta»!), якомога менше брати. Героїзму на полі харчової промисловості бути не може, тому що їжа неуникненна так чи так. Культура — творення речей позакорисних, речей безцінних.

Розпливатися в речах уросених спонукають історію, як правило, саме так звані історичні діячі. Працювати для *позакорисного* здатні лише ті, хто «втрачають душу», щоб знайти її (Мат. 10, 39). Але якраз дякуючи таким поодиноким «поза історією» історія людства і має не тільки місце, а й глузд.

Усе воно й сьогодні ясне для дуже небагатьох. Не більше — за розгляданих тут часів.

✱

Найменш позначені знаменом вибранства були вони, оті Ланкастерські Генрі.

Їхній «переходовий» час правив за особливо подивугідну мішанку. Роздрібнене ясновидіння перетиналося з сливе безперервною короткозорістю.

Подивугідні були взаємини короля з містами, де зроста горожанська самосвідомість, з баронами, які з успіхом репрезентували тепер традиційну небезпеку для корони, з парламентом, з яким королівська влада про око людське діяла у повній гармонії.

І барони, що прийшли на місце зникчених васалів, і, з другого боку, король спиралися вже не на в'йсько, злітоване ленним обов'язком, лише на в'йсько, яке за службу свою діставало від зброедавця мешкання, харчування, одяг, ще й, звичайно, грошову готівку.

Інститут професійних вояків, виниклий з іншого роду розподілу праці, з зміцнення грошового господарства, не подобався парламентів. Кількаразово парламент силкувався заборонити нові взаємини. Незрозуміло було, в ім'я чого діяв парламент. Місцем його осідку було столичне місто. На першу персону там виріс бургомістер, лорд мер, на чолі свого магістрату. Громада горожан — ремісники й гендлярі — могла щохвилини перетворитись на озброєну масу, ворожу не тільки королеві, а й палаті репрезентантів. В інтересах парламенту було сприяти силі в'йска на службі в короля. Парламент не виявляв чіткого розуміння власних інтересів.

У закони суспільного розвитку рішучу коректуру вносила природа. Вона виступила під чорною маскою чуми, пошести, що була природним бичем пізнього середньовіччя та раннього Ренесансу.

Чума спричинила здорожчання грошей. Сплату податків до скарбниці треба було з усім поспіхом знову заступати натуральною працею, панщиною. З-за чуми подорожчав хліб. Треба було повертатися до натуральних постав. Чума внесла дисгармонію у сільське господарство: прибутки, здобувані з продажу продуктів, були перевищені коштами самої продукції. Робоча сила дедалі знеохочувалася, втрачала кваліфікацію.

Годі було збагнути, хто виграє від нового порядку речей: вільний хutorянин а чи кріпак. Цей бо останній за нових, як і за старих часів сидів удома, був звільнений від військового обов'язку, працював у поті чола коло речей реальних, а не ілюзорних, тож часто-густо досягав неабиякого добробуту.

Від 1381 число кріпаків почало взагалі зменшуватися. Селянин ставав вільнішим. Вимагати від нього трудової повинності було дедалі важче. Коли її таки примудрювалися вимагати, заможніші виставляли замість себе й оплачували наймитів. Наймити працювали ще гірше, ніж працювали самі селяни, виконували панщину.

Вони були цілковито негодящі для оранки. Найбільше, що вони могли робити, це пастушити. Обставини силували землевласників до такого способу господарювання, де головною дійовою особою був пастух. По всій Англійській державі відбувся зворушливий поворот до скотарства.

Найбільше зиску мав той, хто мав найбільше землі. Грунти огорожені кам'яними мурами. У мурованих мішках паслися вівці. Малорухому цілоденну працю чабана було куди вигідніше оплачувати, ніж коштовну працю хлібороба.

Менші дідиці могли абияк витримувати конкуренцію тільки тим, що об'єднували стада й пасовиська у щось наче кооперацію чи навіть колгосп. Існування таких громадських господарств було, звичайно, ефемерне. Дрібна шляхта марніла, зменшувалась на тілі. «Вівці поїдали людей».

Багато хто гадає, мовляв, зміцнення королівської влади за рахунок подолання сваволі баронів було явищем поступовим. Питання залишається відкритим. Наскільки централізм знеособив обличчя провінцій, наскільки він позбавив їх ініціативи у господарчій та культурній творчості, нехай судять свідки явища за наших днів.

Зміцнившись, королівська влада, як ми бачили, заходилась воюватися на чужій землі. Чи за такими двозначними шлюбами й сумнівної вартості династичними претенсіями стояла «ідея», чи підвищена увага до сусідського, яке погано лежало, і заподадливість в його здобуванні несли з собою нове слово, — питання теж залишається відкритим.

Що, однак, в усій цій історії залишається незаперечним: вона була багата рухом. Вона була грімка, в ній ломилися мечі, іскрилась відвага, процвітав підступ, напружено шепотілися змовники, захватно іржали чергові переможці.

Було на що дивитися. Було від чого затаювати дух.

✱

Але ж саме отаке й цікавило елісаветинських драматургів.

На історіософічний екскурс, — ба й з домішкою теології! — мене спровокувало не Шекспірове «чуття історії». Такого не існує у при-

роді. Я зважився включити свої міркування на тему тільки тому, щоб показати те, що у шекспірівських історіях не міститься. І якби не існувала об'ємна література про Шекспіра «державника»²⁾, я не втручався б у царину, мені мало властиву. Провина за те, отже, лежить не на Шекспірі, а на шекспірології.

Уся шекспірівська мудрість історії полягала в заходах, — і тільки в них, — щоб на лункому дерев'яному кону лопотіло якомога більше прапорів, щоб на всі боки літали ефектовні слова, ну й щоб гриміли імітовані листами бляхи гармати, незалежно, чи йшлося про п'ятнадцяте сторіччя, коли вони вже могли гриміти, а чи про Троянську війну, коли вони гриміти не могли.

Так звана шекспірівська загадка на дев'яност дев'ять відсотків ґрунтується на недочуванні. Недочувають, отже, те, чим і в чому Шекспір справді великий: тотальна театралізація всього, до чого б тільки його штукарська рука торкнулася.

У вступній статті до «Макбета» я намагався показати читачеві, що Шекспір однаково по-театральному любив і своїх праведників, і своїх злочинців, що він «сам повбивав усіх цих людей» — повбивав некриваво, бо на кону кров зображується, щоправда, густою, проте винною червоною фарбою.

Переконливо прошу читача з такою ж міркою братися й до читання історії про Генрі.

✱

«Колосальність Шекспірового світогляду» чітко й, у ґрунті речі, легко зводиться до чудесного вміння утворювати дві основні ситуації: ситуацію слова та ситуацію актора на сцені.

Цитуючи Розанова, який своєю чергою посилався на Шперка, Віктор Шкловський³⁾ наводив такі слова:

« — Для нас, „стілець” — подробиця „меблів”. Але дитина категорії „меблів” не знає, і „стілець” для неї такий величезний і живий, як не може бути для нас. Тим то діти насолоджуються світом куди більше від нас.»

Від себе Шкловський додавав:

Ось таку працю й робить письменник, порушуючи категорію, викидаючи стілець з меблів.

✱

Утворювати сценічне слово, отже, і є: виривати його з звичного ряду, звищувати його.

2) Термін вживає навіть такий літературознавець із форматом, як Миколай Берковський. Він його спробував засвоїти для післямови до сцен з «Генрі IV» в перекладі Пастернака, розміщених у журналі «Звезда» (2-3, Огиз — Гослитиздат, Ленінград, 1946). Фальш епітета несамовіть підкреслюється ще й тим, що критик вживає для нормального в європейському мовомисленні поняття „statesman”, „Staatsmann”, ба й наше «державник», слово, яке в російській лексиці звучить украй неприродно: «государственник», «государственник по своему мировоззрению».

3) Виктор Шкловский. О теории прозы. «Круг», Москва—Ленинград, 1925.

Звисочення, однак, раз-у-раз відбувається за допомогою зниження. Зниження не варт розглядати як запровадження «розмовної мови», як «наближення мистецтва до життя». Популярна схема така: слово йде щоразу шляхом від «умовного» до «реалістичного». У дійсності йдеться лише про утворення до слова певної дистанції. Утворюється дистанція будь-якими засобами: «високе» підмальовується «низьким», коли ж «низького» набрякає занадто, роблять навпаки — підмальовують його знову «високим». Тут і ввесь секрет становлення стилів, боротьби між стилями, зміни стилістичних епох.

У п'єсах про Генрі багато що з промов «серйозних» персонажів звучало б непереконаливо, звучало б бляшано, якби тут же не існувало могутньої підбудови у вигляді «безглуздох», театральної, отже, конечних деклямацій Пістола⁴⁾.

Привертаю увагу до одного драстичного прикладу, де живу воду шекспірівського слова настояно на особливо міцній травці. У «Генрі V» (III, iv) відбувається розмова між французькою принцесою Катаріною, яка збирається виходити за героя й тим бажає повправлятися в англійській мові, та двірською пані Алісою, яка мову трохи знає. Сценічна лекція має такий розвиток:

KATHARINE *Alice, tu as esté en Angleterre, et tu parles bien le language.*

ALICE *Un peu, madame.*

KATHARINE *Je te prie, m'enseignes; il faut que j'apprenne à parler. Comment appelez vous la main, en Anglois?*

ALICE *La main? elle est appelée, de hand.*

KATHARINE *De hand. Et les doigts?*

ALICE *Les doigts? ma foy, je oublie les doigts; mais je me souviendray. Les doigts? je pense, qu'ils sont appelés de fingers; ouy, de fingers.*

Після ще кількох запитань Катаріна цікавиться, як по-англійському «лікоть»:

KATHARINE *Et le coude.*

ALICE *De elbow.*

KATHARINE *De elbow. Je m'en faitz la répétition de tous les mots que vous m'avez appris dès à present.*

ALICE *C'est trop difficile, madame, comme je pense.*

4) Найістотнішу властивість шекспірівського слова у нас, як правило, переочують. Перекладавши, знижені ряди саяк-так заступають шаблями з «народної мови» (т. т. з найштучнішого шару нашої, селянської ж би то, літератури!), а щоб віддати ряди звисочені, вдаються до епігонії неокласицизму. Хоч яка в нас нерясна шекспіріана, а все ж у ній встиг витворитися тип перекладу, робленого «красивою мовою». Колись, працювавши в Московському Художньому театрі над «Гамлетом» і порівнювавши слово у слово подібні «красоти» російського перекладу Кронеберга з оригіналом, Гордон Кпер просто жахався. Турбуватися є підстави й у нас. Гамлетівське славетне „quintessence of dust“ у найкращому випадкові перекладають як «квінтесенція пороку». Дослівність, однак, не дає відчуття первісний ефект. По-моєму тут треба розсоувати ряди по змозі найдалі, від слов'янізмів до жаргону, робити з того щось як, наприклад, «чимес праху» або що!

KATHARINE *Excusez moy, Alice; escoutez: De hand, de fingre, de nails, de arm, de bilbow.*

ALICE *De elbow, madame.*

Деякі назви ніяк не приліплюються до язика принцеси. Наприклад, «нігті»:

KATHARINE *Non, je reciteray à vous promptement. De hand, de fingre, de mails —*

ALICE *De nails, madame.*

Та найгірше з отим «ліктем»:

KATHARINE *De nails, de arm, de ilbow.*

ALICE *Sauf vostre honneur, de elbow.*

У фіналі діалогу розкішно:

KATHARINE — — *Comment appelez vous le pied et la robe?*

ALICE *De foot, madame; et de coun.*

KATHARINE *De foot, et de coun? O Seigneur Dieu! ces sont mots de son mauvais, corruptible, grosse, et impudique, et non pour les dames d'honneur d'user: Je ne voudrois prononcer ces mots devant les Seigneurs de France, pour tout le monde. Il faut de foot, et de coun, neant-mois. — —⁵⁾*

Тим робом слово набуває пружності м'яча. Його можна кидати зо сцени в залу в цілковитій певності, що там воно не випустить духу, а, навпаки, вдарившись, високо підстрибне. Кожній стороні у цій відбиванці забезпечена насолода доторкатися до чогось найдужчого мірою об'ємного.

5) Я зобов'язаний п. Моррісові І. Дяковському за вказівку на працю: Eric Partridge. *Shakespeare's Bawdy. A Literary & Psychological Essay and a Comprehensive Glossary.* London, Routledge & Kegan Paul. First Edition, limited to 1000 copies, 1947. New Popular Edition (revised) 1955. Праця, супроводжена обширним словником, аналізує багатозначне «сороміцьке в Шекспіра», тож і в даному випадкові показує, чому Катарина «ні за що на світі» не зважилася б вимовити у присутності французьких панів такі «погані, розбещені, грубі й непристойні» слова. Наслідуючи вимову Аліси, Катарина повторює „foot“ і „coun“ (англ. „gown“ — «жіноче вбрання»), що асоціюється з франц. „foutre“ та „son“, причому останнє виводиться «правдоподібно з арійського кореня для означення жіночості, жіночого начала». (Звертаю від себе, до речі, увагу на ймення «Кундрі» у «Парсіфалі».)

Розвідка Партріджа цікава, як цікавою є кожна спроба теоретично розглянути комплекси, знані перед тим виключно, мовити б, з практики. Йдеться, звичайно, не тільки про такі загальні й уже добре заяложені справи, як різного роду інцест в античних авторів, а й про ряд разючих приватних випадків. До них належала б сцена лікування збожеволілої на еротичному ґрунті дівчини за допомогою «психоаналізи» у п'єсі «Двоє шляхетних родичів» (перше видання її, що вийшло під ім'ям Джона Флетчера та Шекспіра, з'явилося 1634, т. т. коли обох драматургів уже не було серед живих; я, здається, перший звернув на неї увагу з такого погляду).

У даному, однак, разі для мене важить не сексуальна символіка, отож і не словесна етимологія, лише виключно гра семантикою, т. т. слово як символізм. Відносившись від будь-яких доглибних первооснов, шекспірівські «сороміцькі жарти» прагнуть, викликаючи в суті речі невинний регіт, досяг-



Було звернено увагу на ту істотну відміну драматичної ситуації в Бена Джонсона від шекспірівської, що вона, зумовлена домінуючим дивацтвом персонажа, його «гумором», ніби автоматично провадить до єдиного можливого виходу: до полярного становища персонажа супроти того, в якому він перебував напочатку. У Шекспіра ж, мовляв, характер «різнобічний», він здатний і на се, і на те. Тим то автор і мусів його зрештою дисциплінувати в певному напрямі, підшукувавши для його дій готову, запозичену фабулу.

Помічення правильне, але його треба усвідомити до кінця.

Застереження перше полягало б у вказівці на факт, що Бен Джонсон був автором «людської комедії», писаної за заздалегідним пляном. З нього був справді філософ «світового театру», тоді як Шекспір драматор виразно безконцепційний.

Над практичним працівником театру постійно висить загроза принагідності. Не тільки майбутні дослідники, а й сам він ніколи з певністю не може знати, чи дасть акторові щось до роботи з власного етюду характеру, а чи змушений буде допасовуватися до завдання визначити для актора дію «на тему».

Застереження друге: не можна пускати з ока величезної ролі імпровізації в Шекспіра. Вона чи не найголовніший рушій в його театрі.

Ситуація актора в нього залежить раз-у-раз від ситуації слова. Чужою фабулою автор немов би сам себе відганяв від спокуси писати сцени, ба цілі п'єси, за єдину дію яких правила б самодатна гра слів (бо він і таке вмів). Воно й означає, що запозичена фабула, зовнішня провина, чинник чисто технічний, потрапила у двозначне становище, опосередковувалася, до безкінця модулювалася.

Воно означає ще інакшими словами, що й у Шекспіра ситуація актора, як і в Бена Джонсона, витікає врешті-решт із сценічного характеру — і що треба лише здати собі справу, чим відрізняється характер у того й у того.

В обох ідеться про вигаданий сценічний персонаж. Тому я говорю про «ситуацію актора», а не про «типову ситуацію», не про «життєву ситуацію».

Різниця саме в моменті імпровізування. Дійова особа в Бена Джонсона діє послідовно «у своєму гуморі» (або, якщо задум велить, послідовно «поза своїм гумором»). Вона виходить на кін, загримувавшись за лаштунками.

нути однієї-єдиної мети: конкретизувати словообраз. Жонглювання значеннями тієї самої звукової оболонки в різних мовах (пор., приміром, «півка» в українській та польській мовах, одночасне зіставлення чого викликало б схожий сценічний ефект) править за такий же засіб, як і впровадження слів, які взагалі нічого не означають. Катарининих „bilbow“ та „ilbow“ у Партриджевому словнику нема. Вони «дадаїстичні» в тому розумінні, в якому для підкреслення слова до нього додають «безглузду» римовану пару: «капіталізм — шмапіталізм» і подібне.

Варт звернути увагу ще на один засіб, який беруть за впровадження «життєвої правдоподібності» і який у дійсності служить теж тільки для пародійної підбудови слова. Персонаж раптом щось «забуває», як от тут Аліса забуває англійський відповідник до «пальці». Тим слово не слизає повз глядача, а спиняє на собі його увагу. Двічі застосовано засіб і в «Генрі IV»: у випадку з назвою замку «Берклі» (I, I, iii) і з прізвищем «Глендауер» (I, II, iv).

Персонаж Шекспірів вдягає маску на очах у глядачів. Він обдурує нею партнерів, але не глядачів, бо для останніх правила гри від початку відомі. А правила гри полягають у тому, що акторові надається право нічим не обмежуваного перевтілювання і — дуже важливо! — право нічим не обмежуваної непослідовності.

Цього ніяк не міг зрозуміти (або вдавав, що не може зрозуміти) Толстой на прикладі короля Ліра. Це геніяльно зрозумів — теж на прикладі короля Ліра — Шкловський, який подавав таку, суттю кажучи, золоту пораду⁶⁾:

Короля Ліра треба грати як калямбуриста й ексцентрика.



Але якщо право на дурощі та невластиві літам дотепи, непослідовні вчинки й несподівані перевдягання (в корону з колосків і ще не знати з чого!) має найдраматичніший персонаж, то дійовим особам «веселих» ситуацій і сам Бог велів. Бачимо це несхибно на нашій історії.

Історія в Шекспіра, як сказано, жанр проміжний між трагедією та комедією. В історії, звичайно, може пролитися й багато сліз. Та в нашому випадкові їх небагато, а тим, що проливаються, глядач не надто вірить. У першій частині вмирає Генрі Персі, але сценічні партнери негайно поспішають запевнити очевидців, що смерть не справжня. У другій частині вмирає сам король. Але й це не варт брати всерйоз, бо король помер, мовляв, «*як цвях у дверях*», — і, як сказав би Остап Бендер, «засідання триває далі».

Що треба брати всерйоз: гру, правила гри. Поважно треба брати безнастанну, трудно загнздувану жадобу перевдягань, перелицювань, жадобу обмінюватися личинами.

Боягузові, що носить маску найхоробрішого вояка, віддається в полон справді відважний лицар. Носії заколоту й непорядку в державі виявляються чесними аж до наївності, носії державної справедливості — лукавими аж до казковості. І так далі, включно з наслідним принцем, перебраним на корчемного офіціанта.

Власне, отой принц-престолонаступник! Його ситуація настільки неймовірна для партнерів гри, що навіть сам вінценосний батько висловки припущення (I, I, i), мовляв, «*якась фея, що дріботить ночами*» або, у перекладі нашого видання, «*фея вночі десь потовкуща*» („some night-tripping fairy“) підмінила його в колісці іншим Гаррі.

Тут лежить либонь ключ до всієї історії, її «ідейно-композиційний центр». Про факт свідчить хоча б уже сама довжина й розмах славетної корчемної паралелі (I, II, iv), де син грає то самого себе, то власного батька, — але в обох випадках *грає*⁷⁾.

Мало не всі дійові особи «Генрі IV», — а принц найперше! — розпочинають із споглядно фальшивої ситуації. У дійсності фальш тут —

6) Виктор Шкловский. По поводу «Короля Лира». — Ход коня. Сборник статей. Книгоиздательство «Геликон», Москва—Берлин, 1923.

7) Що тут що пародіює, «травестійна» сцена «поважні» батькові слова, а чи навпаки, визначити так само важко, як, наприклад, питання, чи пародіював (у розповсюдженому значенні слова) Сервантес лицарські романи, а чи він їх шанував і давав їм тільки нову підбудову.

Подібність становища — і ставлення — посилюється ще й тим, що в Шекспіра тут так само входить у гру натяк на твір амортизованого стилю, на

найміцніша правда. Стан нетривкої рівноваги — найдогідніший для театру стан рівноваги. І ніхто інший, як саме принц Гаррі — переконаний ексцентрик інтриги — розкриває всю правду глядачеві заздалегідь (I, I, ii): він, мовляв, носить личину правильно.

До питання про взаємини з історичною легендою. Відоме твердження, що байка про душевне переродження Генрі V походить від католицької сторони, бо саме на його королювання припадає «католицька реакція».

На солідну дослідницьку працю про можливу активну приналежність Шекспіра до Католицької Церкви я вказав був в іншому місці⁸). Питання, як і в усьому, де Шекспіра зіставляють із зовнішніми фактами, залишається відкритим. Але тут є дещо більше.

Якщо в існуванні у Шекспіра суцільного й завершеного світогляду можна сумніватися (я, наприклад, роблю це категорично), то можна не сумніватися в його вирішальному *католицькому світовідчужанні*. Ще краще сказати: *життєвідчужанні*. Маю на думці його округле відчуття людини як істоти, покинутої напризволяще — напризволяще власної доброї або злої волі⁹).

Тим то й помилково брати шекспірівських лицедіїв — від королів до блазнів — за іграшки долі. Усі вони, навпаки, самі граються з долею. Більш того: грають долю в усіх можливих версіях.

Одним з найризикованіших — а разом найчарівніших — ігреців долі й є шекспірівський принц Генрі. Успіх йому забезпечений. Він має по своєму боці симпатію глядача, який знає, в чому справа.

✱

Гратися, однак, з долею в театрі — чин колективний¹⁰). Потрібні за і проти. Здійснені чи не здійснені версії повинні дістати опукло помальовані маски.

Якщо королівський синочок був такий, а став аж он який, то поготів попередню його поведінку треба зробити переконливою. Сере-

трагедію Престона «Камбіз». Подаю (за виданням: Minor Elizabethan Drama. Selected by Prof. Ashley Thorndike. In 2 vol. 1. Pre-Shakespearean Tragedies. London: J. M. Dent & Sons Ltd. New York: E. P. Dutton & Co. Inc. First published in this edition 1910. Last reprinted 1951) її бібліографію: Thomas Preston. A Lamentable Tragedie of Cambises, King of Persia. 4to. 1569 (?). 1585 (?). Reprinted in Dodsley's collection, and Hawkins's „Origin of the English Drama“, and in Manly's „Specimens of Pre-Shakespearean Drama“.

8) У моїй вступній статті до видання «На горі»: Вільям Шекспір. Ромео та Джульєтта. Серія «Світовий театр». Мюнхен, 1957. Бібліографія розвідки: Heinrich Mutschmann n. Karl Wentrersdorf. Shakespeare und der Katholizismus. Pilger-Verlag, Speyer-Rhein (1950). Speyerer Studien, herausgegeben von Msgr. Niko'aus L a u e r, Reihe II, Band 2.

9) Серйозно застерігаю від того, щоб саме у факті сповидної «порожняви» навколо долі шекспірівських героїв добачати контакт з добою, мовляв, розщепленого атома. З Шекспіра жаден «екзистенціаліст». Скаргу на безцільність буття можна, про мене, вчитати у «Тімоні Атенському». Та коли вже йти дорогою отаких розшуків: у «Гамлеті» справу «потойбіччя» не знято, а тільки поставлено під «запит». А у «Бурі» дії земні й понадземні взагалі насичено всіляким можливим вищим глуздом. Що з того шекспірівське? Аж нічого. Усе воно відбиває світогляд, ба й просто настрої кожноразового глядача. Ва, у «бездейності» якраз і «католицькість» шекспірівського театру. «Гонор» справді тільки слово, «повітря», «Генрі IV», 1, V, i), і що на такому ґрунті означає бути, а що вдавати (I, V, iv) — бозна. Але тим спасеніша сваволя — своя воля! — імпровізації. Живий (т. т. без будь-якої дидактики) випадок стає дійсністю закону, кризь поодинокое прознається всесвітне, theatrum mundi. В екзистенціалістів — при схожості «старту» — воно таки інакше!

10) Якщо не йдеться про якусь «монодраму».

довище, в якому йому було зручно бешкетувати, мусить мати плоть. Ба — м'ясо.

✱

У нашому випадкові маємо цілу «гору м'яса». Тим цікавіше простежити, що за неймовірну біографію має сер Джон Фалстаф, отой загальноновизнаний плотський з плотських персонажів Шекспірових.

Вона, що називається, гетерогенна. Принаймні дві її лінії засвідчено в зовнішніх закресах родовідного древа.

Щоправда, тільки в зовнішніх. 1600 з'явився друком «Сер Джон Олдкастл» (віддаю за тодішньою вимовою прізвища), і фактом є, що п'єса з титуловим героєм виразно фалстафівського характеру належала до найуспішніших серед найширшої публіки. За фактом криється, однак, найпотворніше непорозуміння.

Справа в тому, що дійсний Олдкастл, лорд Кобгем (Cobham), не був гульвісою. З нього був близький до лоллардів послідовник Вікліфа, духовий провідник передреформаційних часів, діяч пори, коли голосно гомоніли про первохристиянство. Після диспуту про віровизнання, на яке його викликав архієпископ Кентерберійський, лорда Кобгема екскомуніковано, а його одностудці, що їх пощастило вхопити, зазнали 1414 мученицької смерті. Невдовзі по тому й сам лорд Кобгем був змушений ступити на кострище.

Якби ці люди вродились діяти за Лева XIII чи, поготів, за Пія XII, коли знайшлося легальне місце для таких еретиків католицизму, як Грегем Грін та Райнгольд Шнайдер, коли стала можливою співпраця Церкви з наймодернішим мистецтвом, — вони б стали надійними стовпами вселенської організації вірних. Та час був такий, що керівники організації втратили ініціативу, втратили фантазію. А воно в таких випадках означає, що на місце свідомої волі входить у дію історична механіка.

Механіка діяла, як їй і належить: безжалю. Вона паралізувала творчість. Спонука до оновлення виходила не з самозрозумілого центру, а з несподіваної периферії.

Церква не була спроможна зробити те, на що вона спромоглася за наших часів: виявити по-новому зерно схоластики за допомогою — в найширшому розумінні слова — переключення у нові семантичні ряди. Механіка розвитку штовхала її на єдино можливий шлях: механічного спротиву. Занепала в Англії Католицька Церква могла захищати у свій актив щонайвище такий трагічно-гротесковий успіх, як здобуте всіма правдами й неправдами 1401 від парламенту право палити ухильників від офіційного віровизнання.

Бунт Тюдорського короля Генрі VIII, якому Церква пробувала не дозволити черговий раз одружитися, був випадком. Але випадок відбувся на всебічно підготованому ґрунті. Інерція подій набрала такого нестримного розгону, що Англіканська Церква не могла не постати.

Ясна річ, усе засуджене з боку «старої віри», автоматично ставало позитивом. Загадкою залишається, яким робом шляхетний мученик часів Генрі V перетворився посмертно на комедійного героя аж такого ступеня.

Тим логічнішою видається його рішуча реабілітація за Єлисавети.

Згадане видання «Сера Джона Олдкастла» вийшло під ім'ям Шекспіра. Йому ж приписувано п'єсу й пізніше, коли, наприклад, її вмістили разом з іншими так званими «шекспірівськими апокрифами» (серед них «Блудний син Лондону» та «Йоркширська трагедія», речі справжньої майстерності) 1664 у другому виданні третього фоліо 1663.

Дослідники одностайні в тому, що саме ця п'єса Шекспірові не належить. Проте, поза сумнівом, Фалстаф первісно теж носив ім'я Олдкастла, і нікому іншому, як саме нашому авторові довелося реабілітувати ім'я.

Слід старої назви міститься у першій частині «Генрі IV» (I, ii). Речення принца Генрі, яке в перекладі нашого видання звучить «*мій старий залізоїде*», в оригіналі у звертанні до Фалстафа містить гру слів: „*my old lad of the castle*“.

Крім того, в листі Поленда Байта (Rowland Whyte) до сера Роберта Сідні (Sidney або Sydney) з 6. березня 1600 розповідається про виставу «Сер Джон Олдкастл» („Sir John Old Castell“), яку грали актори лорда Покойового, — т. т. бербеджівсько-шекспірівський ансамбль, — правдоподібно в Гансдон Гавзі («Блекфраерз»).

При реєстрації обох частин «Генрі IV» перед друком кварто, яка мала місце 25. лютого 1598, ще раз виявилися сліди старої назви, і щойно саме того дня їх остаточно затерто. До речі, друга частина була надрукована 1600, в один рік з, так би мовити, автентичним «Олдкастлом»¹¹).

Сама реабілітація міститься в епілозі, «проказуваному від танечника», після закінчення всієї п'єси¹²):

Одне ще слово, прошу вас. Коли ви не надто переїлися ситним м'ясом, наш скромний автор продовжить історію. Буде там і сер Джон, врадує вас і прекрасна Катарина Французька. Наскільки знаю, Фалстаф помре від спитіння, — якщо його вже не вбив ваш суворий присуд. Бо Олдкастл помер мучеником, і не про нього тут мова. Язик мій натомився. А коли вже й ноги натомляться, то побажаю вам надобраніч. І схилю перед вами коліна, — хоч, звичайно, лише для того, щоб помолитися за королеву.

Відшкодування за неславу відбувано з найможливішою ґрунтовністю. Навіть ім'я «Брук» у ще одній стосовній Фалстафа речі, у «Віндзорських веселухах» (перед фоліо 1623 опублікованих уперше «піратським друком» 1602), заступлено ім'ям «Брум», бо Брук належало

11) Наводжу стосовну примітку з вид. Чемберза — Вільямза (A Short Life of Shakespeare with the Sources. Abridged by Charles Williams from Sir Edmund Chambers's William Shakespeare: A Study of Facts and Problems. Oxford. At The Clarendon Press. First Edition 1933. Reprinted 1946, 1950): «Сер Джон Олдкастл одружився з пращуркою лорда Кобгема. Можна сказати з певністю, що переінакшення зроблено перед реєстрацією, і майже з однаковою певністю, що не перед створенням речі, „Олдкастл“ бо користувався популярним ужитком як імення характеру. Либонь це зроблено, коли розпорядники святкувань ревізували п'єсу для двірської вистави. Актори лорда Покойового повинні були грати „Генрі IV“, а не „Сера Джона Олдкастла“ конкуренційної трупи Адмірала — ».

12) Осьмачка, як і більшість перекладачів, лишив епілог поза увагою з огляду на його чисто спеціальне значення.

до прізвиська лордів Кобгемів, «які так само спадкоємно претендували на сера Джона Олдкастла»¹³).

Було непереливки. Нещодавно перед тим (1593) церковними законами Річарда Гукера скріплено становище нової офіційної Церкви.

Та якраз засвідченій цитованими текстами наполегливості у поверненні доброго імені ми й завдячуємо знаття про одну родову лінію сценічного героя.

✱

Друга пов'язана з добром варіантів нового ймення.

Вона пов'язана взагалі з більш або менш активною участю Шекспіра у створенні театральних історій з темою Ланкастерських Генрі¹⁴).

З-поміж ранніх творів на тему Шекспіра найповніше заволодів театральним простором хаотичного й раз-у-раз на зовнішні ефекти наставленого тричастинного «Генрі VI». Заволодів настільки, що навіть найближче поінформовані колеги схильні були вбачати в ньому вирішного автора даного, поза сумнівом колективного, твору¹⁵).

Герой ще тільки в ембріоні. Ім'я не остаточне — *Фастолф* (Sir John Fastolfe), — і у п'єсі він миготить усього лише двома появами (I, III, ii та IV, i). **Тим** не менш, «гумор» характеру зарисовується достатньо чітко. У першому виступі:

КАПІТАН *Куди, сер Джоне Фастолфе? Спішишся?*

ФАСТОЛФ *Куди? Рятую сам себе. Біжу.
Бо нас напевне знов розколошматять.*

КАПІТАН *Що! Кидаєте лорда Талбота?*

ФАСТОЛФ *Всіх Талботів на світі, а спасуся.*

Відхід: **ФАСТОЛФ**.

КАПІТАН *Ну й лицар! Бий тебе лиха година.
(Cowardly knight! ill fortune follow thee!)*

Удруге Фастолф з'являється в окупованому Парижі, перед світлі очі короля, Глостера, Йорка, Талбота й інших. В руках у нього лист

13) Чемберз — Вільямз, цит. вид.

14) В одній розвідці, вміщеній у „Notes & Queries“ (199, 1954), Гріп (С. А. Greer) робить припущення, що існувала якась п'єса про Генрі IV та Генрі V, яка правила за першоджерело не тільки до шекспірівських історій, а й до відомої перед тим помпезної річі з заголовком «Славні перемоги (Famous Victories) Генрі V». Саме про неї, на думку дослідника, говорить Габрієл Гарвей, згадуючи у своєму т. зв. „Third Letter“ 1592 (опубліковано від Інглебі в першій частині „Shakspeare Allusion-Books“, Лондон, 1874) про Персі і — дуже важливо для становлення нашого ймення! — про Фалстафа, та антрепренер Генсло, занотовуючи в „Diary“ під 28. листопада 1595 „new play called Harey the V“. Питання залишається відкритим, але той же дослідник у всякому разі відзначає між «Славними перемогами» та шекспірівськими п'єсами про Генрі 15 загальних та 42 спеціальних рівнобігів. плюс 18 дослівних збігів.

15) Нагадую, що у передсмертному памфлеті „Groats-worth of Wit, bought with a Million of Repentaunce“, який з'явився восени 1592, Роберт Грін перефразовав скероване проти Шекспіра речення «Серце тигра в лицедійській шкурі» („Tigers hart wrapt in a Players hyde“) саме з «Генрі VI», 3, I, iv, де вірш звучить: «О серце тигра у жіночій шкурі» (слова Йорка до королевої Маргарити, в новому правописі: «O, tiger's heart, wrapp'd in a women's hide!«).

від герцога Бургундського, який вирішив перейти на сторону короля Франції:

*Володарю ласкавий, мчав конем я
З Кале на коронацію вашмосці,
То ж лист отсей доручено мені:
Бургундський герцог вашій мосці пише.*

Та на ту мову реагує не король, а Талбот:

*Ганьба на герцога Бургундського й на тебе!
Я, нищий лицарю (base knight), присяг: як стріну —
Зірву з ноги боюньської опаску.*

Мова про опаску навколо штанини — орден. Талбот справді тут же здирає її з ноги Фастолфа. При тому він пояснює, що чинить так, бо «*цим високим ступенем*» був відзначений «недостойний», а недостойний Фастолф тому, що у сутичці під Пате його втеча спричинила втрату 1200 вояків і полонення Талбота вкупі з іншими шляхтичами. На запитання Талбота, чи гідний отакий носити «*прикрасу лицарську*», Глостер відповідає, мовляв, ні, не гідний.

По тому слідує розповідь Талботова, для яких то хоробрих лицарів встановлено свого часу орден, згнаний тепер таким робом, — і тоді нарешті озивається сам розгніваний молодий король:

*Ось слухай, плямо земляків своїх (stain to thy countrymen):
Геть забирайся, лицарю колишній (thou that wast a knight),
Тебе під страхом смерти проганяєм.*

Відхід: ФАСТОЛФ.

Ото й усе.

Якщо взяти до уваги, що Фастолф-Фалстаф сценічно народжується за Генрі VI, виростає на повний зріст за Генрі IV, а вмирає за Генрі V, то матимемо щось, наче оповідь героя відомої сміховинки про своє дитинство, коли то його «дід ходив без ще штанів, а батька й не було». Тобто — матимемо нормальний життєпис вигаданого персонажа¹⁶⁾.

Нормальність театральної біографії поготів відтінюється одним дуже сумніним документом, де вжито рішучих заходів, щоб з'ясувати всі оті поглядні недолатності з Фастолфом, Фалстафом, а при тому й з Олдкастлом. Річард Джемс (1592—1638) з Оксфорду, бібліотекар сера Роберта Коттона, в листі до сера Гаррі Бурше (Bourchier), додаючи копію Гоклевої «Legend and Defence of Sir John Oldcastle», пише¹⁷⁾:

Одна молода шляхетна пані з кола Ваших знайомств, по тому як прочитала твори Шекспіра, поставила мені таке запитання. Як то,

16) З наскрізними героями театральних чи літературних циклів таке трапляється систематично, будь приводом для їх створення й служила існуюча в дійсності особа. Виразний приклад: Беня Крик в оповіданнях Ісаака Вабеля і в його ж п'єсі «Вечірня заграва». Відомо, що за прототипа письменникові правив одеський бандит Мишка Япончик, проте Беня по-справжньому починає жити щойно тоді, коли з конфронтацій оповідань та п'єси стає остаточно неможливо встановити, що після чого було.

17) Перекладаю за цит. вид. Чемберза — Вільямза.

мовляв, можливо, щоб сер Джон Фалстаф, абож Фастолф (Sir John Falstaffe, or Fastolf), — так пишеться він у статутівій книзі Модлінського коледжу в Оксфорді, де товариство зобов'язане нащодня поминати його душу, — щоб він та й помер за часів Гаррі П'ятого, а тоді знов ожив за часів Гаррі Шостого, аби задля боюства свого бути прогнаним. На те дав я відповідь, ідеться, мовляв, якраз про одну з таких примх та кривотлумачень, що заради них Платон виганяв із свого суспільства геть усіх поетів. З сера Джона Фалстафа, мовляв я, був за тих часів благородний відважний вояк, як ото він виглядає завдяки одній книзі в Уряді Оповіщень (Heralds Office), присвяченій йому від одного свідка, який то з ним був, коли не помиляюся, протягом аж 25 років у Французьких війнах. Він, мовляв я, видається також людиною вченою, бо ось знаходжу я в одній оксфордській книгозбірній книгу, присвячену Церквам, від нього надіслану яко подарунок Єпископові Вейнфлетові та ще й з його власноручним написом. У Шекспіровому першому ігрищі про Гаррі П'ятого, мовляв я, особа, що з нею вдався він до буфонади (with which he undertook to playe a buffone), була не Фалстафом, лише сером Джоном Олдкастлом (Sir Jhon Oldcastle), а тую оскорбу гідно зустріли особистості, що походили з його титулу — отож поет присилуваний був знайти вихід, — знову ж таки не знавши про справу, — у зловжиткові з сера Джона Фалстофа (Sir Jhon Falstophe), людини не менш доброчесної, хоч і не такої славної щодо побожності, як отой другий, що засвідчив правдивість нашої реформації витривалим та вирішальним мучеництвом, був бо переслідуваний від священників, єпископів, ченців та монастирських братів тими днями.

Листа написано бл. 1625, т. т. саме тоді, коли інтелектуальна еліта Англії з усією увагою бралася до щойно появленого першого шекспірівського фоліо.

✱

Звичайно, є ще й інші родоводи. Дамо місце цитаті з Берковського¹⁸⁾:

Фалстафівське черево — фолклорне черево, Фалстаф — отой «товстун», отой з народної казки, що нажив собі жир, що в ньому доба споживчого господарства вбачала видовище всілякого добробуту та матеріального успіху.

Отож:

Гумор та парадокс Фалстафа в тому, що він не тільки нероба, він ще й цілковитий дід, бідак, — бідак, який носить на собі оті ситі тілеса багатія і повнотою певен права свого на тії тілеса.

Ствердження доповнімо таким уточненням. Постнародницька поетика (у нас — найпершою лінією Чижевський) на багатьох переконливих прикладах довела, що фолклор перебуває в не меншій залежності від культивованої творчості, ніж ця остання від нього. Тож було б огріхом не добачити, наприклад, впливу збереженого з писаної

18) Цит. вид.

традиції «Miles gloriosus» на щоразу імпровізованого, т. т. на три чверті фолкльорного Il Capitano у commedia dell'arte.

На факт, що первісно тільки «ниций лицар», «лицар-боюн» набрав потім усієї повнозвучності «чванькуватого вояка», мала, отже, вплив не сама безпосередня близькість італійської комедії масок, а й опосередкована, може навіть і незрима влада Плявтового латинського зразка.



Щоправда, Берковський на річ мистецького порядку тільки вказує правильно. Пояснює її він таки неправильно: «Фалстаф — герой великого розкладу європейських суспільств кінця середньовіччя.» Справа ніякою мірою не в тому.

Ми бачили щойно, як байдужі були Шекспірові під час праці над сценічним характером часи, ймення та історичні факти, з якою легкістю він змінював їх чи то під впливом зовнішнього тиску, чи то собі на власну творчу радість. «Гумор та парадокс» Фалстафа полягає зовсім не в тій, мовляв, невідповідності застарілих виробничих взаємин та нових виробничих сил, що їх має на думці критик (товсте черево багача, яке носить людина немає).

І гумор і парадокс у самій ситуації.

Фалстаф — не «тип з життя». Шекспір удався до кількох типових ліній характеру, *вигворених* перед ним, і переключеннями, підмалюванням, перекомпонуванням вивів на кін новий випадок. Випадок, своєю чергою, став типом, — але знову ж таки типом чисто сценічним.

Пізніше заходяться сперечатися, чи негативний цей тип, а чи позитивний. Суперечка точиться до наших днів. Берковський, зіставивши Фалстафа з Уленшпігелем, половинчисто:

В обох парадоксальна слушність, — слушність історичного моменту, несудимість з його точки зору і судимість, якщо глянути на це життя й на ці справи з умов здорового історичного часу (! — І. К.). У шекспірівському Фалстафі і чарівне й наївне сливе завжди стоять на межі речей небезпечних і абсолютно недозволенних.

Правильно про «несудимість». Абсолютно неправильно — про «абсолютно недозволенне».

Фалстаф справді має імунітет, імунітет, проте, не «історичного моменту», а тієї категорії негативних персонажів, що їх назнаменовано особистим чаром. Адвокат Патлен і Лясарільйо з Тормесу, Беня Крик і Остап Бендер — вони незмінно слухні, чи діють вони за фєвдальної доби, а чи за капіталістичної, чи за царських часів, а чи за нецарських.

Фалстаф спритніший і дотепніший за носія правосуддя, лорда головного суддю. Силою театрального закону симпатією користуватиметься завжди перший і ніколи другий.

Ба й Яго зручніший і дотепніший за Отелло, і тут теж нічого не вдієш. Якщо мистецтво справді мистецтво, то — ще раз нагадаймо Шкловського — кров у ньому некривава¹⁹⁾.

19) На превеликий жаль, святу істину часто-густо забувають. Клясичний випадок з минулого сторіччя, який міг би правити за анекдот, якби не мав

Тож дозволенне і чарівне шахрайство, дозволенна й чарівна брехня.

Шекспір, щоправда, покарав Фалстафа наприкінці. Тут має місце не та розкішна театральна розправа, що її він учинив над Мальвольою у «Вечорі дурощів, або чого бажаєте», а огляд на цитовані вище обставини. Та зовнішній засуд не має ніякого значення.

Сміх на кону й у залі не становить категорію історичну. Він — чистий і здоровий віддих усіх часів на чисте й здорове видовище.

✱

Бо інакше королева Єлисавета не побажала б бачити Фалстафа у продовженні.

Він справляв їй радість. Реготавши з його слів та пригод, вона найменше думала про моральну небезпеку для керованої нею держави. У театрі вона не була «державницею»²⁰).

Тож саме серед шляхти, еліти, стовпів держави Фалстаф швидко став називним ім'ям. Елізабет Ріслі, графиня Савсемптон, у листі до графа Савсемптона 1599²¹):

Усі новини, які посилаю Вам і які, гадаю, звеселять Вас, зводяться до того, що я ось читаю в одному листі з Лондону: сера Джона Фалстафа його пані Коновка (Mrs Dame Pintpot) зробила батьком — хлопчак вийшов цілковитий головань, з манюнім тільцем. Та це між нами.

Якщо погляд Чемберза, мовляв, ідеться не про самого Шекспіра, а про котрогось знайомого з жарт'вливим назвиськом «сер Джон Фалстаф», слухний (він таки либонь слухний), то маємо зайве свідoctво, якої потужности набирали витворювані Шекспіром мітологічні постаті.

Так і з іншими персонажами. Сер Чарлз Персі, третій син Генрі, 20-го графа Норземберленда, співучасник Есексового повстання, правдоподібно один з покровителів Шекспіра, в одному листі бл. 1600²²):

Я тут настільки очумів від місцевих справ (so pestred with contrie businesse), що покищо аж ніяк не маю спроби прибути до Лондону. Якщо я пробуду довше в цьому становищі, то, гадаю, коли по-

драматичної розв'язки: один офіцер застрілив із залі виконавця ролі Яго, а тоді, спам'ятавшись, сам себе. Театральні дощерця бездарні люди спорудили їм спільний пам'ятник з написом «найкращому акторові та найкращому глядачеві»!

20) Свідчення, що вона замовила спеціальну комедію, «Віндзорські веселухи», з ситуацією Фалстафа закоханого, і що наполегливе замовлення Шекспір виконав за чотирнадцять днів, походить, щоправда, з пізніших часів: від Джона Денніза, бл. 1702—1704 («she commanded it to be finished in fourteen days»). та Чарлза Джілдона, 1710 («had oblig'd him to write a Play of Sir John Fa'staff in Love, and which I am very well assured he perform'd in a Fortnight»; обидві цитати за вид. Чемберза — Вільямза). Та важлива, звичайно, не автентичність факту, а живуча традиція королевої-театралки.

21) Перекладаю за Чемберзом — Вільямзом.

22) Перекладаю за виданням: Shakespeare's Centurie of Prayse; being materials for a history of opinion on Shakespeare and his works, A. D. 1591—1693. By C. M. Ingleby, LL. D. Second Edition, revised, with a many additions, by Lucy Toulmin Smith. Published for The New Shakspeare Society, London, 1879.



Найдавніше зображення сценічного Фалстафа з Хазяйкою.

Титулова сторінка книги Ф. Кіркана, 1672—1673

The oldest picture of Falstaff. From F. Kirkan's „The Wits“, 1672—1673

вернусь, я здамся Вам таким тупим, що мене треба буде брати за суддю Сайленса чи суддю Шелло (I shall bee taken for Justice Silence or Justice Shallow) — —

✱

Секрет сили ймень, що негайно ставали ходячими, характерів, що відразу ставали реальнішими, ніж їхні гадані прототипи з дійсного

життя, — секрет лежить в особливій технології шекспірівської ви-
гадки.

Нещодавно, говоривши про вирішну роллю деталей у створенні ілю-
зії ймовірності, Єжи Путрамент допустився такої чудесної «проти-
реалістичної» вихватки²³):

— Між читачем і автором триває нескінченний поєдинок. Чи-
тач прагне повернути письменникові (якщо подобається йому твір),
але водночас з підозрою шукає доказів, що все читане ним — «ви-
гадане».

Підозра супроти Шекспіра (твори якого кому ж не подобаються!)
майже ніколи не витримує до кінця. Вона розбивається об абсолютну
ймовірність неймовірного, яке стає ймовірним тому, що воно, як от
Гамлетове, мовляв, божевільня, має свою послідовну методику.

Пушкін, якого під теперішню пору на його батьківщині охоче ци-
тують також як і шекспіролога, силкувався зрозуміти, в чому різ-
ниця між Шекспіром та Мольєром. Він приходив до висновку, що
тоді, як у персонажів другого переважає одна риса вдачі, персонажі
першого — багатобічні. Порівняння обох великих театролюбів варте
праці, хоча, звичайно, не за допомогою отаких школярських су-
джень²⁴).

23) Статтю вміщено у краківському «Zyciu literackim», але я не маю ори-
гіналу і тому цитую за українським перекладом під заголовком «Будьмо
дріб'язковими» у київській «Літературній газеті» з 3. березня 1961.

24) Зустріч вихованого на французях Пушкіна з Шекспіром була остільки
фатальна, оскільки наслідком її з'явився поганенький переказ однієї з фа-
бульних ліній «Міри за міру» у вигляді поеми «Анжельо» і драмовидне тво-
риво «Борис Годунов». Це останнє, яке ніколи б не народилось, якби не існу-
вав прототип «Генрі IV», і про яке сам автор свідчить, він, мовляв, слідував
за Шекспіром «в широком и вольном изображении характеров», справді та-
кою мірою слабке, що його не рятує навіть жаден переклад, зокрема укра-
їнський Миколи Зерова (вміщений у виданні: М. З е р о в. Corollarium. Збір-
ка літературної спадщини під редакцією М. О р е с т а. Інститут Літератури,
Мюнхен, 1958; спасений переклад для недоладного оригіналу — річ, нівроку,
можлива і теоретично і практично!). Найкращі сцени, — наприклад, оповідь
Пимена про монастирський побут Івана Грозного, — все-одно правлять за
друге чи й третє видання, тому що їх зроблено лобовою лінією наслідування.
Єдина ява, що могла б дужатися з Шекспіром, бо її взято у пародійному, т.
т. посиленому плані: діялог Григорія з «лихим ченцем». Але якраз її й вилу-
чив Пушкін з остаточної редакції.

Користуюся з нагоди, щоб навести думку авторитета, яка цю річ назавжди
ставити на притаманне їй, більш ніж скромне місце. У листі з 2. квітня 1961
Ігор Качуровський розповів мені таку історію (цитую з дозволу автора):

«Прихильник порівняльно-статистичного методу в літературознавстві, Бо-
рис Ісакович Ярхо на засіданні катедри літератури при К-ському педінсти-
туті ознайомив присутніх з наслідками своїх досліджень. Як у термометрі,
казав він, ми не бачимо ні тепла, ні холоду, а лише коливання ртуті, з яких
судимо про зміни температури, так цифрові дані — наслідок підрахунку пев-
них формальних явищ — дозволяють судити про приналежність певного тво-
ру до того чи того літературного стилю. Щоб математично довести різницю
між театрами класицизму та романтизму, Б. І. узяв 500 п'ятиактних трагедій
мовами англійською, німецькою, французькою, еспанською та італійською і
підрахував у них:

- а) кількість дійових осіб;
- б) кількість осіб одночасно на сцені;
- в) число виходів та відходів;
- г) довжину монологів.

Різниця була колосальна. Для класицизму характеристичні: мала кіль-
кість дійових осіб, одна — дві — три душі на сцені, мало виходів та відхо-
дів довгі монологи (все було показано у цифрах).

Для романтизму, навпаки, показові велика кількість персонажів, багато
осіб на сцені, постійні виходи й відходи, короткі монологи.

Мольєрові персонажі не менш багатобічні. Уся справа у способі їх сценічного показу.

Поодинокі властивості мольєрівських характерів також можуть бути втілені у самостійних персонажах, варійовані й, мовити б, індивідуально уособлені. Але співвідношення їх будується пірамідально. Той, хто персоніфікує головну театральну ідею твору, завжди стоїть в осередковій увазі автора, акторів та глядачів. Люайяль, приватно нечесний поліцай, ані кількістю виходів, ані вагою реплік не може переважити генерально нечесного Тартюфа.

У Шекспіра особи другорядні й взагалі підрядні можуть цілковито несподівано, за «дванадцятьтоновим» принципом стартувати розгорнуте самостійне життя на кону. Кожен член фалстафівського супроводу тим чи тим робом доповнює самого шефа. Та ось у розпалі сцени з Дол Тіршіт з'являється Пістол (2, II, iv), грає власну сцену, і вся увага з головного героя перелітає на нього²⁵).

У Мольєра ніколи не розповідається чогось про дійову особу, що не було б стверджено — прямо або зворотно — у дії.

Фалстаф же, наприклад, перед тим як витолосити славетний ди-тирамб хересові (2, IV, iii), бере за трамплін принца Джона й говорить про нього таке:

Він не п'є вина. З таких сурйозних парубчаків не буває нічого путнього. Розпріджені напої та сила рибних страв так охолоджують

Трагедій з мішаними чи переходовими ознаками було, якщо не помиля-юсь, тільки 9.

Тоді один з доцентів заатакував Бориса Ісаковича, чому він, мовляв, не розглянув також російських трагедій.

— Яких саме? Що саме?

— Ну... „Бориса Годунова“.

— Дозвольте! — з веселим жахом закричав Б. І. — Таж „Борис Годунов“ не трагедія на п'ять актів!»

25) Пор. ще, з якою знаменитою настирливістю суддя Шелло (2, V, iii) вкупі со слугою Деві привертають увагу до Бардолфа, Фалстаф же, кому б де-де як не в цій сцені грандіозної п'ятйки розалакатись, якраз найбільше мовчить!

Подібний нерівномірний розподіл уваги можна спостерігати й у зіставленні характерів у тих випадках, коли вони стоять у становищі антиподів. При тому, до речі, релятивізується взагалі протистава «позитивних» та «негативних» героїв — релятивізується не з морального, а з чисто технічного погляду, за законом переходу кількості в якість.

За моїм, наприклад, підрахунком, кількість місць, що ними різні дійові особи характеризують Готспера та принца Генрі (в їхній присутності чи неприсутності; також порівнянням їх обох у тій самій репліці; словами одного про другого й одного до другого з тим, що кожен, говоривши до другого, бачить самого себе у певного роду дзеркалі; оповіданнями їх самих про те, що говорять чи говорили про них інші; простими або пародійними окресленнями їхньої ситуації; «фальшивими характеристиками», т. т. дотепами Фалстафовими; взагалі жартиливими прозовами, а також емоційними епітетами; одне слово — всіма засобами, виключаючи лише неутральні звертання й прямі сповіщення про вчинки; під «місцем» я розумію відповідні вислови у межах однієї завершеної репліки, незалежно від об'єму) перебуває у відношенні 54 до 45 на користь Готспера у першій частині. Ба й у другій, коли його нема вже серед живих, він виявлюється ще в 9 репліках, — почасти дуже важливих, приміром в оповіді Леді Персі (2, II, iii) про його закування, яке стало модою джентлменів. Додати сюди треба ще й розкладену на 8 реплік реакцію на звістку про його смерть (2, I, i), з притяганням прикладу Пріама, з діалектичним витлумаченням різних можливостей сповістити близьким гірку правду, з трактоматом про отруту, яка може стати ліками для хворої людини, тощо, тощо.

Імпровізаційне розростання випадку стискає інший матеріал, фабульно інколи дуже важливий. У 2-й частині, напр., уже не вистачає місця на окрему сценічну мотивацію бунту: носії його механічно переносять аргументи з 1-ї частини.

їхню кров, що вони здобувають якусь чоловічу неміч і коли одружуються, то продукують самих дівчат. Вони головним чином боягузи й дурні.

Характеристика поготів фальшива, що тут Фалстаф наодинці з глядачами, тож мав би нібито казати правду. У дії перед тим (1, V, iv) ми бачимо принца, навпаки, таким розгарячено відважним, що й хорийний брат його змушений сказати: «О, всім нам хлопець додає сили!»

Мольєр, нарешті уникає оповіді про персонажі, які взагалі не з'являються на кону.

У Шекспіра таких оповідей, — і то раз-у-раз навіть мемуарного характеру, — скільки завгодно. Спом'янути б тут лише, якими «живими» виглядають неприсутній у п'єсі Річард II у переказі короля Генрі (наприклад, 1, III, ii) і абсолютно нестосовний до дії Джон Гант у переказі Фалстафа (2, III, ii)²⁶).

Театр Мольєра концентричний. Мольєр — клясицист.

Театр Шекспіра ексцентричний, — ексцентричний у первісному й у дальшому значенні слова. Шекспір — барокковий автор²⁷).

Клясицизм і барокко бігуни. Одне з великою неохотою стравлює друге, а якщо вже стравлює, то при тому повнотою перетравлює. Нездаровицею Вольтер називав Шекспіра «п'яним дикуном».

Тим часом, на запитання, чия «вигадка» влучніша, хто як театральний автор кращий? — відповіді нема. Абож вона звучить: «обидва кращі».

Гоголь, принаймні, перекладав і Шекспіра, і Мольєра. Він був чуйніший за тих, хто радять брати автора в контексті його «добрих», — не кажучи вже про тих, хто в чергуванні мистецьких напрямів вбачають простолінійні перегони від елементарного до дедалі досконалішого²⁸).

Наш незрівнянний земляк прознавав силу театру в тому, що тут як ніде інде точиться постійна боротьба двох рівнозначних, а деколи й рівночасних основоположних мітів: Аполлона, «сонцесяйного», та Діоніса, «п'яного дикуна».

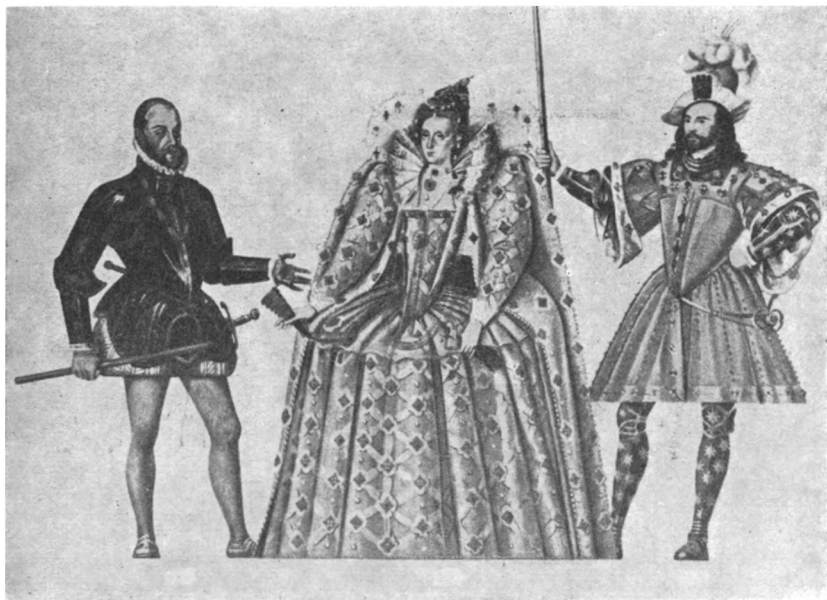
✱

Як одягалися вони, дійові особи «історії»?

26) Тут якраз маємо випадок, коли з уст Фалстафа (бо свідками йому знову ж таки самі глядачі) звучить не «вигадана вигадка», як у сценах з партнерами, а «вигадана правда». З погляду самостійної в «Генрі IV» театральної біографії Фалстафовой, він замолоду і ще до свого «падіння» цілком імовірно міг бути удостоєний права розмовляти з батьком теперішнього короля.

27) На даному, отже, пункті й мало місце незмикання з Пушкіним і, навпаки, органічне взаємнення з нашим Гоголем, духовою дитиною Могиланської академії та мандрованих дяків. У чужу йому мову він вдерся барокковим бунтом, і спорідненість його з Шекспіром, звичайно, не тільки в тому, що, приміром, у постатях суддів Шелло та Сайленса ми впізнаємо «гоголівських провінційних диваків». Спорідненість також — і то переважно — в самій образній структурі шекспірівської мови, в таких її «гоголівських» рядах, як «готові з них офіри вогненноокій, димній діві бою», як «і так погнав, немов дорого жер», як «чоловік цей чолом, мов аркуш титульний у книзі, віщує драму», ітд., ітд.

28) Бо є й такі. Один, наприклад, недоумок у США цілком серйозно гадає, що Біблія «примітивніша» за аттичні зразки: її, бачте, написано «раніше»!



Шляхтич бл. 1600, королева Єлисавета 1592, елисаветинський придворець бл. 1590

A gentleman about 1600, Queen Elizabeth 1592, and an Elizabethan courtier about 1590. „Klaededragtens Kavalkade“

На найпершому відомому малюнку (1672—1673) Фалстаф зодягнутий за сучасною модою, — хоч стрій, щоправда, дещо по-театральному балаганізовано.

Так само лише з деякими екзотичними додатками грали актори в сучасних строях і за життя Шекспірового.

За наших, однак, днів театральню закономірним міг би бути й задум оздобити гру в строї часів самого короля Генрі IV. На всякий випадок звертаю увагу режисерів на цікаву книгу данського автора з історії костюмів²⁹⁾ і роблю з неї дві перекладні виписки.

До строїв кінця XVI та початку XVII сторіч:

Року 1589 англієць Вільям Лі винайшов машину на в'язання панчохів, абож, краще сказати, панчохов'язальний варстат. Тож в'язані панчохи витиснули середньовічне шите убрання ніг. Черевики повуж-

²⁹⁾ Henny Harald Hansen. Klaededragtens Kavalkade. Copyright 1954 by Politikens Forlag, Kjöbenhavn (Kopenhagen).



Пані 1617, шляхтич 1616, шляхтич бл. 1617

*A lady 1617, a gentleman 1616, and a gentleman about 1617.
„Klaededragtens Kavalcade“*

чали, і тепер вони прикривали більше ступню й в'язану панчошу, ніж досі, вони бо таки мусіли співдіяти у захисті значно тендітнішої панчохи. Перебігом панування еспанської моди напхані підбивкою штани втратили гарбузову форму щойно тоді, коли підбивка зайшла так далеко, що вони закінчувалися нанизу прямовисно. Щоправда, штани у формі куль зберігано ще довго по тому для королівських шат при коронуванні або помазанні.

У чоловічому одязі, що зацікавився при ший, жакет з високим коміром залишав на овиді з сорочки лише смужечку мережива під підборіддям. З тієї смужечки розвинулася незабаром визнака еспанської моди: кругле нашийне кружево з кружевними ж манжетами, які личили до нього. Комір зростав і ставав дедалі ширшим, аж поки не набрав подобу мереживного жорна на півметра в поперечникові. У різних службових одягах, наприклад, в убранні пасторів у ганзійських містах, отаке мереживо зберігається ще й сьогодні.

Підбивка куртки призвела у Франції та Англії до утворення «гусячого шлунка» чи то «горохово-стрічкового живота», коли то напханий жакет виставав рогом і звисав понад тілом.

Перебільшенням ширини стегон та підкресленням поземної лінії пліч еспанський жіночий одяг слідував за чоловічим. З'явилося щось цілком нове за тих часів для жіночих істот: корсет, який спершу складався з кострубатої матерії, але потім був підмочований вставленими сталевими паличками, що в поєднанні з підбивкою вигладжували груди зовсім пласко й мали приховувати природне заокруглення. Верхня частина тіла прибирала за допомогою васкину чи баскину (*vasquine, basquine*) образ поставленого на вершину стіжка.

Іншою новиною був кринолін. Уперше в історії костюму встро́млено нижню частину жіночого тіла у кринолін, еспанський «*vertigale*» або «*verdingale*», по-англійському «*farthingale*», який первісно являв собою ніщо інше як нижню спідницю з підкладкою з войлоку чи кінського волосіння і щойно пізніше дістав крицеві кола. Гладенько нап'ятою зверху матерією сукні утворювався *pendant* до стіжкової форми верхньої частини тіла. Крізь передній клиноподібний виріз верхня одіж дозволяла бачити розкішну нижню сукню. Як і в чоловіків, під підборіддям виростало кругле нашийне мереживо, що так само розвинулося в жорновий комір. Тим же робом до жіночого строю належали й манжети.

У Франції й Англії еспанська мода мала децю інакший вигляд. Тут воліли світліші барви, і вертугале стіжкової форми доповнено епанським кільцем, яке відстовбурчувало сукню. Із стіжка витворився барабан. Розвиток унаочнюється порівнянням портрета принцеси Єлисавети 1547 року з портретом королеви Єлисавети 1592. У бомбастичних державних шатах нашийне кружево, так би мовити, перемістилося наниз, із ший на кринолін барабанної форми, де бганки лежать, ніби покришки на капелюшний картонці, тоді як сукня лишає відкритою саме шию. Від заднього краю шийного вирізу здіймається стоячий комір з накрохмаленого мережива. Спочатку нашийне мереживо фарбували зсиня. Бл. 1617 модерною була певний час шафранова жовтина.

Чоловіча й жіноча одіж, доти виразно довготалійна, яка сильно підкреслювала стегна й витягала їх наниз, перетворилася з кінцем епанської моди на короткоталійне вбрання. Місце поясу й тим самим місце розпросторення матерії пересунулося вгору. З підбивки виникали тепер не тугі, окантовані форми, а радше пишнотна, округла повнота. Такі нові форми правлять уже за перехід до барокко.

Як завжди при змінах стилів, неможливо точно визначити рік, коли мода припиняється і один стиль убрання заступає собою другий. Характеристичне для певного часу заявляє про себе вже за попередньої епохи. Форми стильового періоду, що котиться до стилю, все ще супроводять під час переходової доби характеристичні особливості, які стануть для наступної епохи вирішними.

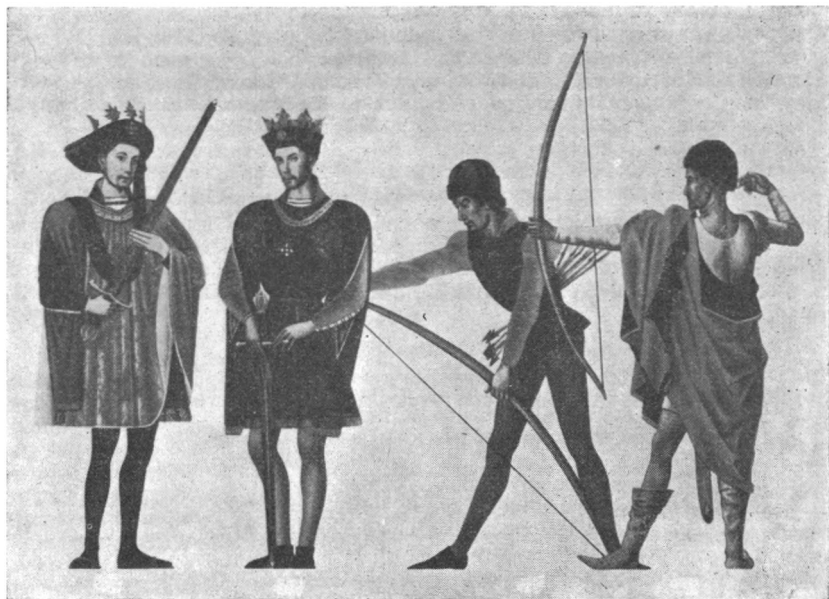
До строїв кінця XIV та початку XV сторіч:

Бл. 1370 загравання з вирізаною по боках верхньою сукнею досягло кульмінаційного пункту, хоча й ще сто років по тому чар цієї ідеї не був призабутий. Непоміченою така мода не могла залишитись, отож її й ствердив немірний успіх. „*Fenêtres d'enfer*“, «пекельними вікнами» називано оті широкі вирізи для рукавів. Слово повинно було перестерігати від манливого повабу жіночого тіла.



Пані та панове бл. 1410

Ladys and gentlemen about 1410. „Klaededrag:ens Kavalkade“



Мечники бл. 1460 та лучники бл. 1475

*Men with swords about 1460 and archers about 1475.
„Klaededragtens Kavalcade“*

У чоловічому вбранні зацікавлення конструкцією виявилось в тому, що бл. 1350 довгі строї, які сиділи на тілі вільно, змінилися короткою, щільно прилягаючою одежею, яка вказувала всі лінії тіла. Лати, що одночасно змінили кольчугу, як здавалося, були певною мірою перенесені на тканину матерію. З оболонки довжелезних строїв чоловік перейшов у вбрання, яке сиділо туго, неначе трико. Воно складалося з короткої куртки ташитих докучи в міжніжжі панчотів, до яких було додано хвартушок, «*braguette*».

Вузьку оту куртку неможливо було, як романський короткий каптанчик або ранньоготичний довгий стрій, вдягати через голову, тож вона мусіла мати розріз спереду й захищуватися. Либонь чоловіки притьмом розкалялися за той великий крок до самовикриття, бо вони знову видовжили куртку абож узялися вдягати назверх керєю з вильотами, так звану «*hoirpelande*».

Цю верхню одіж типу плаща, а також і інші частини вбрання в половині XV сторіччя заходилися прикрашати подивугідними візерунками, що, поруч з нашиваними дзвіночками, здавалося, значили

те несподіване становлення, в якому закінчилась готика й яке витворило «flatboyant», отой подібний до язиків полум'я виборний орнамент. На всіх місцях одягу, де тільки можна було вигадати, насаджувано маленькі надрізані клаптики матерії абож викроювали кайму в формі розметляних дубових листків чи інших якихось прикрас.



В українському мистецькому житті герої нашої історії виявилися дотепер найповніше тільки в поезії. Маю на увазі відомий вірш Максима Рильського «Фалстаф». Вірш, як і все з кількісно колосального доробку Рильського, гладюсінкий, поетично «правильний», і на тому край.

Наводжу його з дослідницького обов'язку:

Коли Уелзький принц зійшов на батьків трон,
Він, як наказує традиції закон,
Перед підданцями промову мав поважну.
Нараз, густу юрбу розсунувши одважно,
З'явився товстий дід. Його червоний ніс
На масному виду неначе квітка ріс,
А з-під навислих брів блищали очі хитрі.
Високо шапочку піднявши у повітрі,
Він крикнув: «Принце мій! Діждались пишних свят!
Це ж я, твій вірний друг, супутник твій і брат
Фалстаф! Привіт тобі од хересу й дівчаток!»
Та мови п'яної, охриплої початок
Об голос Генріхів розбився, як об щит.
Принц, не бажаючи давати відповіді
На крики й вигуки безстидні та шалені,
Промовив: «Геть, старий, іди собі від мене!
Тебе не знаю я! Такий колись мені
За віку юного в туманнім снівсья сні.»
Так молодість моя, як невиразна пляма,
Встає й безстидними кричить мені устами:
«Це я, твій вірний друг!» — Але її привіт
У мій щоденний труд вдаряє, як у щит,
І я на вигуки охриплі та шалені
Кажу суворо їй: «Іди собі від мене!
Тебе не знаю я! Така колись мені
Приснилася в тяжкім, давно забутім сні!»³⁰⁾

30) Рильський засуджує нашого героя з усією чесністю того, хто береться до Шекспіра не безпосередньо, а почитавши перед тим книжечки з популярної шекспірології. «Концепція» тут того ж роду, що й пушкінська, тільки ще більш провінційна.

При тому, звичайно, й українське неоклясичне недобачання важливих речей у відмінних стилевідчуттях. Бо що, приміром, мусить правити за генеральну ознаку п'яниці? Ясна річ: «червоний ніс»! Уся справа, тим часом, у тому, що ось верховний суддя подає найдетальніший портрет Фалстафів (2, I, ii), але якраз про ніс не каже ні слова. Червоний ніс має, натомість, Бардолф, і про нього говориться на кону нераз і повнообразово.

В українському перекладі Фалстаф був значно відоміший з «Віндзорських веселух»³¹⁾. Лише один раз при їх інсценізації снято децю й по матеріал з «Генрі IV». Таке мало місце 1933.

У книзі І. Піскуна³²⁾ про виставу згадано лише в переліку:

Не припиняється робота і над новими виставами зарубіжної класики. В Одеському театрі ім. Жовтневої революції і в Дніпропетровському театрі ім. Шевченка ідуть п'єси Шекспіра «Приборкання сварливої» і «Отелло» — в Харківському театрі Революції — «Фалстаф» Шекспіра.

Більше місця присвячує виставі І. Ваніна³³⁾. Лишаю на сумлінні авторки примітивізм викладу і прошу читача прихилити увагу до самих фактів:

Модернізація класичної спадщини, намагання наблизити твори минулого до сучасності, «революціонізувати» їх в кінці 20-х і на початку 30-х років стали певною модою, своєрідним правилом «хорошого тону» в мистецтві. Окремі режисери у своїх творчих шуканнях в цьому напрямку припускалися одностороннього або й зовсім невірнього тлумачення класики. Так сталося, наприклад, з виставою Харківського театру ім. Жовтневої революції «Комедія з Фалстафа та Веселих Віндзорських жіночок» (1933 р.). Для згущення соціального фону, бажаючи засудити буржуазне суспільство в цілому і його представників зокрема, режисер вистави О. Гриппич (так! — І. К.) змішав кілька творів драматурга, ввівши в комедію чотири сцени з I дії історичної

31) Назва в різних версіях перекладається як «Сусідоньки з Віндзору», «Віндзорські кумоньки» тощо. Здається, мій переклад титулу найближчий до оригіналу: «Merry Wives of Windsor».

Коли мова про вистави даної комедії, то в історії українського театру не може бути забутий факт, що десь на порозі 20-х та 30-х рр. її грав державний польський театр у Києві, і роллю Фалстафа розкішно виконував актор Германович.

Польські культурні осяги на Україні я цілком свідомо включаю в здобутки нашої Батьківщини, — з огляду на те, що взаємини обох братніх народів відбувалися в історії далеко не з самого політичного примусу. Тож і питання про взаємини з російською культурою слід розглядати позитивно лише в тих випадках, коли вона промовляє сама за себе, поза будь-якою неприємною до неї кон'юнктурою.

Через те й навряд чи можуть бути причислені до фактів нашої шекспірії вистави російською мовою, а також і участь українських акторів у виставах на території самої Росії. Удаюся до прикладу останнього.

Дослідник театральних взаємин українців з росіянами (С. М. Д у р и л і н. Творча єдність. З історії українсько-російських театральних зв'язків. Переклад П. Т е р н ю к а. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, Київ, 1957) подає такий факт:

«— Шепкін жадав грати Фалстафа у хроніці Шекспіра „Генріх IV“. П'єсу для цього переклав М. Х. Кетчер, друг Бєліньського і Герцена. Який тріумф реалізму готувався у цій виставі! Шепкін у ролі Фалстафа в найреалістичнішому, в найсатиричнішому з образів великого реаліста Шекспіра! Але царська цензура не дозволила Шепкіну виступити в цій ролі, заборонивши хроніку „Генріх IV“. —»

З Михайла Семеновича Шепкіна був позасумнівний українець і народженням, і мовою домашнього побуту, і, зрештою, початком сценічної кар'єри під орудою Котляревського. І все ж таки, «тріумф реалізму», будь він здійснювався, належав би не до нашої історії Шекспіра.

32) І. Пі с к у н. Український радянський театр. Нарис. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, Київ, 1957.

33) І. В а н і н а. Шекспір на українській сцені. Нарис. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, Київ, 1958.

хроніки «Генріх IV» і використавши для останньої сцени комедії 116-й сонет Шекспіра.

Основну увагу у виставі було приділено Фалстафу як носію характерних рис перехідної епохи остаточної загибелі феодалізму і зародження буржуазних відносин. Через дискредитацію образу Фалстафа (артист М. Яковченко) постановник намагався висміяти буржуазну мораль. Яковченко, прагнучи підкреслити самозакочаність Фалстафа, його жадою до грошей, похитливість, тупість (? — І. К.), вдавався до невиправданої буфонади, поверховості, його гра наближалась іноді до фарсу. Але природний гумор і комедійний талант М. Яковченка в певній мірі спричинилися до порушення соціологізаторської схеми і надали образів своєрідних рис добродушності та життєрадісності.

У виставі широко використовувалися прийоми побутової реалістичної комедії у поєднанні з буфонадою і шаржем. Сцени з історичної хроніки «Генріх IV» були зовсім спотворені. Змішування різних стилів та епох у поєднанні з конструктивним оформленням не дали, певна річ, позитивного наслідку³⁴).

У великому виданні історії українського театру³⁵) знаходимо, своєю чергою, лише таку згадку:

Харківському театру Революції належить ініціатива першої постановки на українській радянській сцені твору Ф. Шіллера «Підступність і любов» (постановник І. Земзано, художник Б. Ерדман), а також В. Шекспіра — «Віндзорські кумасі» (так! — І. К.) (постановник А. Грипич [так! — І. К.], художник Міллер).

Ото, здається, й усе блискуче наше фалстафознавство під теперішню пору.

✱

«Генрі IV» вперше по-українському повнотою переклав Теодосій Осьмачка.

Історія перекладу ясна пригодами.

У листі до автора цих рядків³⁶) перекладач оповідає про початкову стадію праці:

«Макбет» викликав одобрення і заохоту від Академії, і мені знов дали двох «Генріхів». Але з цими було мені важче. Мова у цих драмах була багатша, нюансів було незчисленна сила, а я сам був у роботі шкільний, у науці в несприятливих обставинах — —

Після відомої павзи у праці

— я мав нагоду бачити свої переклади, що привели мене в жах. Шекспір не був перекладений із англійського, а чорт його знає з якого.

34) Вистава, до речі, була прекрасна з кожного погляду. Мені, на жаль, невідомо, кому належав переклад тексту п'єс та сонета. Знаю тільки, що сцену масок в останній дії опрацював Іван Кулик.

35) Український драматичний театр. Нариси історії в двох томах. Редакційна колегія: М. Т. Рильський (відповідальний редактор), М. К. Йосипенко, Ю. Г. Костюк. Том другий. Радянський період. Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії. Видавництво Академії наук Української РСР, Київ, 1959. (В оригіналі «колегія» і «фольклору». — І. К.).

36) Див. вступну статтю до «Макбета».

А поміж цим я бачив високі зразки моєї роботи: силу українського слова і силу шекспірівської картини. І я рішив, що б там не було, перекласти тоді, коли знатиму краще мову англійську.

Умови були справді докраю несприятливі, і коли поет усе таки завершив переклад, він уже не мав спроможности його опублікувати. Машинопис лежав якийсь час у шуфляді видавництва. Виїздивши 1930 закордон, Освальд Бурггардт (пізніший Юрій Клен) захопив його з собою, щоб врятувати й по-можливості видрукувати.

Замір не здійснився.

Манускрипт повернувся до перекладача щойно по смерті Юрія Клена, вже на еміграції. Мюнхенський журнал «Арка» плянував опублікувати звітні бодай фрагменти, і автор цих рядків зробив був відповідний монтаж з обох частин.

Та готове до друку число «Арки» впало якраз у прірву, що утворилася безпосередньо після валютної реформи в Німеччині. Число не побачило світу, і весь матеріал його, здається, загинув при переїздах різних редакцій, які мали спільне майно.

Щоправда, в мене зберігся один уривок — видрукувана на машинці з власноручними поправками перекладача, велика сцена у корчмі (I, II, iv). На мою пропозицію сцену надруковано в неперіодичному журналі «Україна і Світ»³⁷⁾. І то було єдине з першої версії перекладу, що побачило світ.

У міжчасі, як читач знає, Осьмачка зробив свої шекспірівські переклади наново. Отож і обидві частини «Генрі IV».

Завершення понадтридцятирічної праці ще не означало завершення шляху від машинопису до друкарської машини. Слідували довгі переговори й спроби з видавництвами та друкарнями, яким видання або здавалося занадто дорогим, або ж було не під силу технічно. Не бракувало й зловмисних перешкод.

Благословенним фактом є, що врешті-решт, завдяки зусиллям кількох прихильних людей, найпершою ж мірою завдяки моральній та фінансовій допомозі Казіміра Едшміда, — стала можливою перша поява поетового мозольного труду в виданні «На горі».

✱

Новий переклад «Макбета» витримано в одному словесному пляні. Його інструментовано на одностайні словесні ряди, модернізовано засадничо у межах виразного *souleur locale*, ба — діялекту. Такі взаємини перекладу з оригіналом управнює й суцільність дії трагедії-новелі.

Новий переклад «Генрі IV» розкладено на кілька мовних скаль. Відповідно до оригіналу, в ньому знайдено ключі до мови «звисоченої» та мови «зниженої», до систематизації ямбів (п'ятистопового з принагідним урізноманітненням за допомогою чотири- та шестистопового) та корчемних дотепів, барокко шкільного та барокко майданного.

Не знати, коли саме переклад знайде дорогу до глядача. Тим часом його поручено якнайласкавіший увазі читача.

Ігор Костецький

37) Зош. 18, Ганновер, 1958.