

ДО ПИТАННЯ ПРО ЕСТЕТИКУ КОМЕДІЙ ШЕКСПІРА

[...] Для нас, сучасників великих історичних змін, що мають свій початок від Великої Жовтневої революції, спадщина Шекспіра показується в новому освітленні, ми бачимо і розуміємо в його творах те, чого не могли оцінити належним чином шекспірознавці минулого. Наша праця становить собою так само скромну спробу переглянути деякі особливості комедійного мистецтва Шекспіра. Назва роботи «Шекспір і пастораль» не повинна приводити до хибних припущень про те, що йдеться в ній про встановлення зовнішніх зв'язків поміж комедіями Шекспіра та поширеною в добу Відродження пастораллю в усіх її жанрових розгалуженнях — драмою, поемою, романом. Таких розвідок маємо чимало про Шекспіра, і вони не багато вносять нового в розуміння творчого його методу в цілому. При поверховому навіть перегляді його комедій можна встановити ряд сюжетів, мотивів, персонажів, типових стилістичних форм, так би мовити, пасторального походження, досить згадати такі його речі, як «Даремні зусилля кохання», «Як це вам подобається» чи «Сон літньої ночі». Але поряд з цим Шекспір в своїх творах використовує, і то в більшій мірі, сюжети італійської новели, характерні мотиви англійської народної комедії, так само як і твори своїх попередників Лілі, Роберта Гріна та інших. Отже, не в констатуванні якихось ще не помічених впливів пасторалі на комедії Шекспіра вбачав я завдання свого дослідження.

Проблема, яку я поставив перед собою, має більш радикальний, коли так можна сказати, характер — довести, що так звані романтичні комедії Шекспіра, цебто крім перелічених вгорі — комедії «Два веронці»,

«Венеціанський купець», «Багато галасу знічев'я», «Зимова казка», «Буря», «Дванадцята ніч», побудовано за художньо-естетичними принципами пасторальної літератури. Отже, питання іде про самі основи творчого методу Шекспіра в його комедіях.

Гострота постановки проблеми полягає в тому, що аж до нашого часу в дослідях про Шекспіра панувала думка про «чужорідність» шекспірівських п'єс пасторальній драмі, вважалось, що чисто зовнішні впливи пасторалі на деякі комедії Шекспіра мали тільки негативне значення, зменшували художню їх виразність і реалізм. Всі ці думки можна звести до такого приблизно твердження — що може бути спільного між творами Шекспіра, насиченими життям, з їх живими та яскравими образами, і пастораллю, з її ідеальними пастухами та пастушками, з її міфологічними образами, з її витонченими почуттями та штучною «преціозною» мовою. Твори італійських письменників та їх учня Джона Лілі, попередника Шекспіра, стоять у такому ж відношенні до його комедій, як паперові квіти до натуральних.

Висхідна точка, що дала мені можливість по-новому підійти до цієї проблеми, базувалась на таких незаперечних історико-літературних фактах:

1) На тому, що, всупереч смакам учених дослідників Шекспіра XIX століття, пастораль була тим жанром не тільки в італійській, але і в інших європейських літературах, що його можна назвати з повним правом «ведущим».

Поширеність пасторальних романів і драм в Італії, Іспанії та Англії, загальне захоплення ними в ті часи, критичні оцінки XVI століття не лишають жодних сумнівів в тому, що саме твори еротико-пасторального змісту вважалися найбільш модерними й цікавими творами на ті часи. (До речі сказати, сучасникам Шекспіра припадали найбільше до вподоби саме романтичні комедії, а не його великі трагедії, якими ми усі захоплюємось).

2) Особливості розвитку європейської комедії, зокрема в XVI столітті, що базувалася в першу чергу на традиціях середньовічного фарсу і, виростаючи на комедію романтично-психологічну, не могла обминути пастораль як перший хронологічний жанр, що після середньовічної драми з'явився на літературній арені в XVI столітті (антична комедія в усіх її особливостях була асимі-

льована дещо пізніше, та й загалом вона мало могла дати для розвитку саме любовної комедії). Отже, питання про коріння любовної драми і комедії XVI століття, в тому числі і комедій Шекспіра, неминуче приводить нас до пасторалі.

Ці міркування послужили мені підставою до перегляду значення пасторальних жанрів в загальному процесі літератури Ренесансу. Ми й до цього часу не усвідомлюємо ясно шляхів її розвитку на протязі XIV—XVI століть. За поширеним поглядом, великий господарський переворот, що спричинився до великої революції в ідеології європейського суспільства і до буйного розквіту мистецтва і науки, в царині літературній позначився на тому, що письменники нового часу засвоюють усе багатство античної спадщини і переборюють рішуче традиції середньовічної літератури. Однак подібні твердження не зовсім відповідають історичній дійсності. Антична література справді відіграла величезну роль в процесі формування ідеології людини Ренесансу, що визволялася від гніту церковного авторитету, станової обмеженості та місцевого партикуляризму. Нові ідеї запанували в науці, філософії, публіцистиці, так само як і в літературних жанрах, близьких до неї,— саме в сатиричній літературі. Проте характерною рисою літературного процесу в добу Відродження на протязі трьох століть являється «живучість» старих традицій поруч із новими ідеями і формами. Не важко помітити, наприклад, що найпопулярніші твори Ренесансу зберігають жанрові прикмети попередньої літератури — середньовічних рицарських романів, фавль, що виріс в шахрайський роман та новелу, фарсів, мораліте і т. д. Світська драма, як нове явище на початку свого розвитку, захоче в собі багато спільного з містеріальними «дійствами» пізнього середньовіччя. Отже, процес творення нової літератури полягав не у відкиданні попередньої спадщини, а в творчому її переосмисленні людьми нового світогляду і нових мистецьких смаків. Ми б могли визначити його як боротьбу проти ідейної, так би мовити, анонімності і епічності літератури середніх віків. Оте прагнення до самопізнання, а через самопізнання до пізнання людини загалом, таке типове для ідеології відродженців, спрямовувало її до інтелектуалізації і до «суб'єктивізації» мотивів попередньої літератури.

Епічні теми і схеми старої літератури ускладнюються мотивами психологічними, новими інтелектуальними узагальненнями, запозиченими з багатої скарбниці античної літератури. Від Боккаччо до Шекспіра спостерігаємо ми цей процес творчого переосмислення старої літератури, але в різній мірі відчуваємо перемогу нового над старим.

Сполучення старого епічного і нового суб'єктивного зустрічаємо ми в усій літературі того часу, але ступінь модерності, новаторства того чи іншого літературного твору чи літературного жанру виважувався тим, в якій мірі відбилися в них нові ідеї, нове розуміння життєвих явищ. Саме пастораль за своїми властивостями, як вони визначилися ще в античній літературі, розкривати світ людських почувань, суб'єктивний світ любовних емоцій і переживань становить собою той літературний жанр, в якому найповніше відтворювалася естетично-інтелектуальна атмосфера, в якій жили представники гуманістичної інтелігенції Ренесансу. Кохання, в усій складності його проявів, було не тільки об'єктом переживань звільненої з-під гніту середньовічного аскетизму людини, але й постійною темою теоретичних роздумів і медитацій людини Відродження. Філософія Епікура і Платона, рицарський роман, любовна новела давали багатий матеріал для «любовних судилищ», для дискусій про природу цього могутнього почуття. Ми знаємо, що в гуртках гуманістів розмови і дискусії на подібні теми були «побутовим явищем» не тільки в Італії, батьківщині гуманізму, але і в інших європейських країнах. Гурток гуманістів при дворі короля Роберта Анжуйського в Неаполі, де побирав «науку життя» Джованні Боккаччо, платонівська академія Лоренцо Медічі у Флоренції, на зборах якої захоплював своєю красномовністю Анжело Поліціано, автор першої драматичної пасторалі, двір герцогині Єлизавети Гонзага в Урбіно, де визначались такі відомі письменники-гуманісти, як П'єтро Бемпо і Бальдазар Кастільйоне, літературний гурток в Лондоні знаменитого поета Едмунда Спенсера, одного з попередників Шекспіра,— от ті типові осередки, де теоретично осмислювалася нова мораль, окреслювався ідеал нової людини і аналізувалася природа наймогутнішого з людських почувань. Саме ці хвилюючі філософські і психологічні дискусії, що цікавили тоді усіх, і та побутова обстановка, в якій вони одбувались, стали ніби матеріа-

лом для блискучих художніх творів як в Італії, так і в Англії. Ми не знайдемо в них портретного, так би мовити, відображення дійсності. З любов'ю, так властивою для письменників Ренесансу, до романтичного «обрамлення» малюють вони прекрасні образки природи чи пишну обстановку палацу, серед яких товариство освічених кавалерів і прекрасних дам провадить розмови на любовні теми. Тут уже, власне, всі прикмети пасторалі, тільки що співрозмовники не переодягнуті в пастухів чи німф. Так оформлені твори Боккаччо, і зокрема його знаменитий «Декамерон», «Азоланські розмови» П'єтро Бемпо, «Придворний» Бальдазара Кастільйоне, настільна книга усіх освічених людей того часу. Під впливом його написано і знаменитий роман Лілі, попередника Шекспіра, «Евфуес». В критичній літературі створилась неправильна думка про цей твір, яким захоплювалися читачі часів Шекспіра, як про щось цікаве тільки своєю «преціозною» витонченою мовою, що стала модною серед фрейлін і придворних королеви Єлизавети. Але це не так. Як і «Придворний» Кастільйоне, «Евфуес» Лілі «виховний роман», в якому окреслюється ідеал людини Ренесансу — з широкими інтелектуальними інтересами, витончено-культурної, здатної до високих романтичних переживань. Безперечно, персонажі комедій Шекспіра — всі ці Бассаніо, Лоренцо, Бенедікти, Бірони, Меркуціо — дотепні, куртуазні, мрійливі коханці створені «за рецептами» Кастільйоне і Лілі, хоч і подані в геніальній інтерпретації. Коли Офелія оплакує божевілля Гамлета і говорить про його чесноти «придворного», вона ніби цитує твір Кастільйоне, коли Дон Кіхот перелічує моральні ознаки справжнього рицаря, він так само ніби користується відповідними абзацами з цього морального кодексу того часу. Пасторальні твори у властивому значенні цього слова мало чим різняться по суті від дидактичних діалогів на взір «Придворного» Кастільйоне. В таких поширених романах пасторального жанру, як «Аркадія» Санназаро, «Діана» Монтемайора, «Аркадія» Філіппа Сіднея і т. д., ми зустрічаємо те ж коло естетично-інтелектуальних проблем, ту ж центральну тему любові. Художній антураж цих творів — мотиви античної міфології і середньовічного роману, так щедро представлені в них, — становлять собою просту літературну умовність і декоративну прикрасу,

що не має великого значення в розгортанні теми. Уже сучасники знали про те, що пастухи і пастушки, німфи і сатири «нейтральної» в географічному розумінні країни «Аркадії» — то був літературний маскарад, данина захопленню античною міфологією, під яким крилися цілком конкретні люди і переживання.

Три суто літературні компоненти становлять собою чинні елементи мистецької конструкції пасторалі — мотив любовного лабіринта, мотив переодягання закоханих і мотив розмов про кохання чи любовних скарг і плачів. Мотив любовного лабіринта — це зображення нескінченних примх кохання, що найдивнішим способом заплутують взаємини поміж закоханими пастухами і пастушками. Герої люблять тих, які зітхають за іншими, в той час як ті інші прагнуть добитись взаємності в свою чергу від пастушок, що кохають саме тих, які не звертають на них уваги, і т. д. Несподівані звороти почування, перехід від кохання до ненависті і навпаки в настроях персонажів і зумовлюють ту «любовную сумятицу», що ми її назвали любовним лабіринтом. Класичним зразком його може служити інтрига в знаменитому пасторальному романі Монтемайора «Діана», що побудована за такою схемою: Монтано кохає Сельванію, Ісменія — Монтано, Аланію — Ісменію, Сельванія — Аланію. Ця тема дуже поширена в пасторальній літературі, зокрема в комедіях Лілі, популярна вона у Шекспіра. (Згадаймо його «Сон літньої ночі», де ми находимо схему роману Монтемайора — Єлена закохана в Деметрія, Деметрій переслідує Гермію, Гермія — Лізандро, Лізандро — Єлену).

Мотив переодягання, зміни своєї статі в очах інших персонажів становить собою один із засобів до створення цього любовного лабіринта внаслідок непорозумінь і невпізнання статі переодягнутого персонажа: чи то пастушки, яка перебралася хлопцем, чи навпаки. Починаючи від першої в літературі пасторальної поеми «Німфи Фьезоле» Боккаччо, подібні епізоди ми зустрічаємо майже в усіх відомих творах пасторального жанру — у Гваріні, Саназаро, Монтемайора, д'Юрфе, Філіппа Сіднея, Джона Лілі, і, нарешті, у Шекспіра становить він популярну тему його романтичних п'єс («Два веронці», «Венеціанський купець», «Як вам те подобається», «Дванадцята ніч», «Все добре, що має добрий кінець»).

Немає жодного сумніву, що в мистецькій конструкції пасторалі чинність цих двох мотивів пояснюється тим, що вони правили за зовнішній, так би мовити, засіб для відображення усієї складності і суперечності любовної емоції. Саме психологічне наставлення пасторальної літератури зумовило поширеність подібних епізодів, що служили «чуттєвим» символом таємниць кохання, які розкривалися перед допитливим зором людини Ренесансу. Але треба признати разом з тим, що здебільшого ці всі несподівані зміни почувань не вмотивовані психологічно, вони виникають здебільшого в результаті впливу якоїсь зовнішньої сили, звичайно ірраціональної (чудесні джерела, сік зачарованої рослини, що змінює напрям симпатій закоханого персонажа навіть у Шекспіра). Письменникам того часу загалом чужа манера детальної фіксації душевного стану персонажа, як то бачимо в реалістичній літературі XIX ст. У відтворенні відродженців почуття ніби виносяться за межі своєї індивідуальної психологічної сфери назовні, психологічний феномен стає в їх інтерпретації «самодостатнім», автономним, грандіозно підкресленим.

Саме в зв'язку з цією особливістю набирає виключного значення в їх творах третій мотив — мотив бесіди чи дискусії на теми «про мінливість любові». Провівши своїх персонажів через всякі чудесні пригоди, автор збирав до гурту усіх своїх пастушків і пастушок і змушував їх в довгих розмовах чи скаргах заглиблюватися в таємниці людської душі, підводити, так би мовити, теоретичний ґрунт під ті любовні несподіванки, що впали на них. Ця тема бесіди чи словесної дуелі (в комедіях) являється генеральною рисою пасторальної літератури загалом, показуючи на те, що становить саму сутність літератури Ренесансу,— саме інтелектуалістичну тенденцію в розробленні психологічної теми. Ця ж риса зближує найбільше пастораль до тих напівфілософських, напівбелетристичних творів, на взір «Придворного» Касільйоне, про які згадували ми вище.

Отже, підходячи тепер до розгляду самої сутності творчого методу відродженців, повинні ми сконстатувати істотну різницю поміж засобами психологічного реалізму в XIX ст. і тим, що ми називаємо психологічною тенденцією в опрацюванні любовної теми у письменників Відродження. Форма бесіди чи суперечки — це органічна

ситуація в творах на любовні теми, бо саме відображення любовного чи якого іншого переживання показується шляхом або усвідомлення своїх почувань самим персонажем, або в результаті розмови з іншими персонажами. І в тому, і в другому випадках любовна емоція розкривається через детальні обмірковування, порівняння, докази, риторичні описи і т. д. Як би те не здавалось парадоксальним, ми стверджуємо, що особливістю літератури Ренесансу являється введення засобів риторики при опрацюванні психологічної теми, принципу риторичного в освітленні душевного життя, а не фіксації усіх відтінків почування, як то ми бачимо в літературі нового часу. Описуючи любовну емоцію, письменник часів Ренесансу не так дбав про те, щоб показати індивідуальність її, як про те, щоб розкрити перед читачем чи глядачем цілу її природу, показати її джерела і наслідки, використовуючи для цього діалектично-словесні засоби Плутарха, Ціцерона, Сенеки та інших дидактиків і риторів античності. Це до такої міри універсальна риса літератури Ренесансу в цілому, що треба тільки дивуватися з того, що й до цього часу ми не маємо розвідок, в яких би зроблені були належні висновки з цієї особливості в літературі Відродження. Перший-ліпший приклад, взятий з першого-ліпшого твору тих часів, показує нам цю «ораторську» спрямованість у відображенні душевних переживань. Калісто, головний персонаж знаменитого іспанського роману кінця XV століття «Селестіна», звиряється в своїх любовних стражданнях перед служником Семпроніо в таких виразах:

«К.— Семпроніо.

С.— Сеньйор?

К.— Дай мені лютню.

С.— Ось вона.

К.— Чи може бути печаль такою, щоб зрівнятися з моєю тугою?

С.— Ця лютня розстроєна.

К.— Як може її настроїти розстроєний? Як може відчувати гармонію той, хто сам з собою в такому розладі, той, у кому воля не скоряється розумові? Хто криє в своїх грудях колючки, мор, війну, перемир'я, любов, ворожість, ганьбу, побоювання, підозру, і все через одну причину? От тому грай і співай найжурливішої пісні, якої тільки знаєш!»

Як бачимо, любовне почуття осмислюється в ряді сентенцій, широких порівнянь і інших фігур риторичного походження. Чи не те ж ми відчуваємо і в міркуваннях закоханого Лоренцо з «Венеціанського купця» Шекспіра, коли він говорить про роль музики в душевному житті людини:

Нема живого на землі створіння,
Такого злого, лютого й твердого,
Щоб не зм'якшила музика йому
Хоч би на час похмурої душі.
Людина та, що у своїй душі
Для музики не має зовсім місця,
Якої звук музичного акорду
Не може зворушити,— та людина
На зраду златна, на грабунки й підступ;
Душі такої поривання темні,
Як темна ніч, і чорні, як Ереб,
Її чуття: такі ж людині ти
Не вір ні в чому¹.

Ці приклади являються типологічними для літератури Ренесансу на протязі її розвитку від XIV по XV ст. Уважні дослідники цього періоду не раз відзначали «любовь к фразе» (за висловом Веселовського) у гуманістів, але, по-перше, не робили із своїх спостережень відповідних висновків і, по-друге, закидали авторам переважно пасторальних творів антихудожні тенденції до словесної віртуозності, до беззмістовних формалістичних вправ, намагаючись поставити Шекспіра щодо цього на окреме місце. Відзначали, наприклад, що, піддавшись на початку своєї творчості модному захопленню «витієватим» стилем, в зрілих своїх творах відмежувався він від традицій італійської школи і навіть висміював її прояви в творах інших англійських письменників. А тим часом об'єктивний підхід до його творчості в цілому дає нам незаперечні факти того, що стилістичні особливості навіть кращих його творів споріднені з цією риторичною традицією пасторалі. Хіба, наприклад, безсмертна пісня пісень кохання, проспівана ним в «Ромео і Джульєтті», не становить собою блискучого зразка такої саме манери від початку і до кінця? Згадаймо, наприклад, знамениту сцену освідчення Ромео Джульєтті після зустрічі в домі Капулетті.

¹ В. Шекспір, Вибрані твори, т. I, К., вид-во «Мистецтво», 1950, стор. 117.

Джульєтта

Як ти зайшов сюди? Скажи, навіщо?..
Як міг ти перелізти через мур?
Адже високий він і неприступний.
Згадай-но, хто ти: смерть тобі на місці,
Як з наших хто тебе застане тут.

Ромео

Кохання принесло мене на крилах,
Бо не спинити й каменю кохання!
Кохання може все і все здолає;
Твоя рідня — мені не перешкода.

Джульєтта

Вони тебе побачать — і уб'ють.

Ромео

О, небезпеки більш в твоїх очах,
Ніж в двадцяти мечях. Поглянь лиш ніжно —
Й мені ненависть їхня не страшна.

Джульєтта

Я не хотіла би ні за що в світі,
Щоб тут вони побачили тебе!

Ромео

Своїм плащем мене прикриє ніч.
Та, як не любиш ти, — нехай знаходять...
Хай краще смерть від лютої злости,
Ніж довгий вік без ніжності твоєї.

Джульєтта

Хто показав тобі сюди дорогу?

Ромео

Моя любов! Вона мене навчила
Й дала мені пораду, я ж за те
Позичив їй очей. Я не моряк,
Та будь від мене ти хоч так далеко,
Як щонайдальший берег океану, —
Я б зважився такий здобути скарб!¹

¹ В. Шекспір, Вибрані твори, т. II, К., вид-во «Мистецтво», 1952, стор. 321—322.

Підходячи до цієї сценки з естетичними критеріями XIX ст., ми б могли закинути їй романтичну піднесеність, невідповідність патетичних тирад закоханого Ромео із душевними хвилюваннями, що нібито заважає в таких випадках володіти собою і своєю мовою. Хіба ж не ясно, що запитання Джульетти «Хто показав тобі сюди дорогу?» уведено як репліку для того, щоб дати можливість Ромео проголосити блискучу сентенцію про всемогутність кохання. Ми розуміємо, яка дистанція розділяє ці і подібні сцени Шекспіра від аналогічних епізодів в творах реалістів XIX ст. на взір Тургенева, Мопассана, Ібсена чи Чехова, якому належить твердження, що «высшим выражением счастья или несчастья является чаще всего безмолвие, влюбленные понимают друг друга лучше, когда молчат» і який засобами свого мистецтва досягав великих ефектів при зображенні подібних ситуацій, але зовсім іншими методами, ніж Шекспір.

В деяких працях про Шекспіра зустрічаємо спроби виправдати подібні, на погляд дослідників, ненатуральності в «Ромео і Джульетті», зокрема указанням на те, що в образах закоханих показані «південні натури», що не можуть панувати над своїми почуттями, що ця нестриманість словесна свідчить про таку силу кохання, яка вбиває несміливість, соромливість і т. д. Але ці наївні «виправдання» втрачають усяке значення, коли ми згадаємо про інші твори Шекспіра, в яких виступають «північні натури» і то не першої молодості, а однак це не заважає їм говорити про свої почування на повний голос і з тим зафарбленням інтелектуалізму, що знаходить свій вияв в різних «ораторських формах».

Ці і подібні до них пояснення нічого не пояснюють. Органічність цих прикмет в творчості Шекспіра настільки очевидна, що правильно оцінити їх можна тільки тоді, коли ми відмовимось від естетичних норм XIX ст. і признаємо, що ця «риторичність» не є просто собі зовнішньою прикрасою, а витікає з особливого розуміння письменником своїх художніх завдань. Ми повинні признати, що перед нами дві системи художнього мислення, значно відмінні одна від одної. Ми визначили б різницю між цими двома методами умовними термінами — як засіб відображення і «выражения», виображення. Якщо письменник XIX століття намагався з найбільшою детальністю змалювати внутрішній світ персонажа в усьй

його інтимності і замкненості, то Шекспір ніби розриває цю замкненість детальним і широким відтворенням його, винесенням назовні. Кожний відтінок, кожний нюанс переживання розгортається не тільки як щось таке, що не тільки переживається, але й усвідомлюється персонажами. Порція, закохана в Бассаніо, охоплена хвилюванням, коли надходить момент вибору скриньки її нареченим, від якого залежить усе її щастя. Суперечні свої почування звиріє вона Бассаніо так:

Горе вашим
Очам! Вони мене причарували
І поділили всю мене надвое...
Одна моя частина вам належить,
А друга... також вам... тобто — мені,
Сказати я хотіла. А проте —
Все, що моє,— те ваше, зовсім ваше...
О час недобрий, о, чому стаєш ти
Між власником і між його добром!
Я стала ваша і, проте,— не ваша...¹

Звичайно, ми нічого не зрозуміли б у вимовності і силі пензля великого поета, признавши цей монолог тільки дотепною грою слів, а не основним його засобом при відображенні «движення страстей» (за виразом Л. М. Толстого) персонажа. Не важко помітити, що загалом для персонажів Шекспіра, як і для персонажів пасторалі, типові дві ситуації — або монолог «размышляющего» над своєю пристрастю героя, або трагічний чи повний гумору словесний двобій персонажів. У тому і другому випадкові притягається багатющий арсенал риторичної аргументації, широких порівнянь і т. д. Незважаючи на цю, таку не подібну до літератури ХІХ століття яскраву словесну одіжку, ми відчуваємо усю глибину реалізму великого драматурга, розуміємо, що саме цими засобами він і добивається того великого ефекту, що робить його твори свіжими і сьогодні.

Річ у тім, що «риторика» Шекспіра не спотворює об'єкта, не ідеалізує його, як, наприклад, то ми бачимо у Віктора Гюго; він знаходить яскраві і незабутні слова визначення самої суті речі, і різниця лише в тому від реалістів ХІХ ст., що він завжди ніби мав перед собою глядача чи слухача, якому треба не тільки показати

¹ В. Шекспір, Вибрані твори, т. І, К., вид-во «Мистецтво», 1950, стор. 65.

щось, але й зв'язати його з іншими явищами численними асоціаціями. Поеднання емоціонального й інтелектуального становить основу творчого методу Шекспіра. Звичайно, ці особливості манери Шекспіра являються геніальним виразом того, що було типовим загальом для літературної епохи.

Причини такого поширення «риторичного реалізму», якщо можна так сказати, пояснюються, безперечно, особливими рисами ідеології людини доби Відродження, що знаходять свій вияв не тільки в мистецтві, але і в інших ділянках інтелектуальної діяльності. В своїй сукупності окреслюють ці риси ідейне обличчя людини Ренесансу, мало подібної до інтелігента XIX ст. Коли типовою прикметою ідеології гуманіста являється підкреслена самосвідомість, розуміння цінності людської особи та її права на всемірний інтелектуальний і моральний розвиток, то не треба, однак, ставити знак рівності між цим новим світоглядом та індивідуалістичною ідеологією дрібного буржуа капіталістичного суспільства.

Діячі гуманізму XV—XVI століть боролись за права особи проти того морального і інтелектуального гніту церкви і феодальної системи, що нівелювали особистість, робили з неї безправну й покірну істоту. Але ж, визволяючись з-під цих залежностей, люди доби Відродження тисячами ниток органічно були зв'язані із суспільним життям свого часу, їм було зовсім чуже почуття самотності, ізольованості, що стало справжнім прокляттям їх нащадків XIX ст. Інакше й не могло бути. Соціально-політична структура тої доби — цехи, гільдії і інші корпорації міських комун, структура політична держави — все це владно приковувало до себе інтереси окремої людини, робило з неї активного учасника суспільного процесу. Згадаймо хоч би той відомий факт, що тип «кабінетного вченого» чи «кустаря-одинака письменника» зовсім був не відомий в добу Ренесансу.

Найславетніші діячі науки і літератури уміли поєднувати свої специфічні інтереси з діяльністю політичною, дипломатичною, військовою і т. д. Про ці прикметні риси гуманіста прекрасно говорив Енгельс: «Це був найбільший прогресивний переворот з усіх пережитих до того часу людством, епоха, яка потребувала титанів і яка породила титанів щодо сили думки, пристрасті й характеру, щодо багатосторонності і вченості. Люди, які заснували

сучасне панування буржуазії, були всім чим завгодно, але тільки не людьми буржуазно обмеженими... Герої того часу не стали ще рабами поділу праці, вплив якого, обмежуючий, однобічно діючий, ми так часто спостерігаємо в їхніх наступників. Але що особливо характерне для них, так це те, що вони майже всі живуть у самій гущі інтересів свого часу, беруть жваву участь у практичній боротьбі, стають на бік тієї чи іншої партії і борються хто словом і пером, хто мечем, а хто і тим і другим разом»¹. Отже, ми б могли сказати, що основне, що відрізняє ідеологію людини Ренесансу,— це сполучення розвиненої самосвідомості з тим почуттям колективізму, зв'язаності з певною суспільною групою, що нічого спільного не має з світовідчуттям «путника, заблудившегося в пустыне мира», яким почувала себе мисляча одиниця в умовах капіталістичного суспільства.

Саме це виховувало в гуманістів певні погляди, моральні оцінки і естетичні критерії. В побутово-культурних відносинах того часу, в формах інтелектуальних взаємин між гуманістами, в цілому ряді інших проявів громадської етики ми б могли занотувати знаменну рису епохи — тенденцію надавати навіть найінтимнішим почуванням людської душі, так би мовити, громадського характеру. Ми не маємо можливості докладніше спинитися на цьому питанні, укажемо лише на такі факти, як те, що приватні листи гуманістів поширювалися поміж читачами і листи, наприклад, Петрарки до Боккаччо зачитувалися в гуртках прихильників знаменитого поета як перший-ліпший його твір, на те, що, як ми вже вказували, сфера інтимних переживань людини була улюбленою темою розмов і дискусій в тодішніх салонах. Не треба забувати також того, що це був час незвичайного піднесення народного життя, особливо життя міських комун, що визволились з-під феодального гніту. Святкові грища і розваги, урочисті церемонії і обрядові свята були надзвичайно поширені в ті часи, і вони так само були в найбільшій мірі цією формою «общественного выражения» особистих почувань людини. У веселих карнавалах-маскарадах, в ліричних чи гумористичних діалогах, в пісенних партіях і блискучому фейерверку дотепів, жартів,

¹ Фрідріх Енгельс, Діалектика природи. К., Держполіт-видав України, 1953, стор. 6.

почування людини ніби прибирались в празникові шати, розквітчувалися у яскраву веселку образних зіставлень, каламбурів і порівнянь, бо і в цих народних ігрищах прославлялось перш за все непереможне зачарування бога Амура.

У своїх творчих задумах письменник того часу мусив у першу чергу зважати на патетику народного свята чи на словесну «діалектику» салонної розмови.

Поєднання цих двох стихій ми знаходимо і в романтичній комедії того часу, зокрема в комедіях Шекспіра, як результат безпосереднього впливу на художню творчість культурно-побутових форм життя того часу. Назви комедій Шекспіра «Сон літньої ночі», «Дванадцята ніч» говорять про безпосередню зв'язаність їх з народними святами і з тими обрядами, що пов'язані були з ними. У всіх інших його комедіях — сцени любовної бесіди салонів сполучаються з святковими шлюбними чи весільними розвагами. «Даремні зусилля кохання», «Як вам це подобається» і названі вище дві комедії побудовано за цим естетичним принципом. Сполучення цих мотивів бачимо і в усіх інших його творах комедійного жанру. Саме ця тенденція до «громадського розкриття» інтимного світу людини, продиктована особливостями культурно-побутових форм того часу, і спричинилася до появи риторично-«розімкнутого» методу трактування любовної теми в мистецтві.

Встановивши ідейно-естетичну спорідненість комедій Шекспіра з пасторальною літературою в цілому, переходимо до розгляду того, як перетворювалася ця традиція в інтерпретації геніального драматурга і яку роль відіграє вона в окремих його комедіях. Комедійна творчість Шекспіра виросла на ґрунті народної комедії. Популярні постаті його творів — педанти, блазні-прислужники, хвалькуваті вояки — це все традиційні образи народної комедії. Уводячи в свої п'єси естетико-інтелектуалістичну атмосферу пасторалі, він сполучає характерні її мотиви з типовими ситуаціями народного фарсу. Подібно до п'єс Лілі, і у Шекспіра комедійні події розгортаються в двох планах — з одного боку, бурлескні сцени, в яких виступають образи народної комедії, а з другого — витончений світ романтичних почувань, яким живуть персонажі «пасторального походження». Але на відміну від своїх попередників Шекспір добивається органічного злиття

цих двох таких ніби несхожих стилів, взаємної, так би мовити, дифузії між ними. В жартівливих суперечках слуг, в їх комічних метикуваннях на всякі моралістичні та філософські теми відчуваємо безперечний вплив інтелектуалістичних тенденцій «високої літератури», але відтворено його в шаржових формах. Більше того, така популярна постать в народній комедії, як блазень, в п'єсах Шекспіра іноді інтелектуалізується і переходить з товариства веселих прислужників у світ закоханих сеньйорів і дам, виступає в ролі резонера, іронічного мислителя, як-от, наприклад, Жак в комедії «Як вам це подобається». Але, з другого боку, народна стихія перетворює і модернізує пасторальну традицію, що можна бачити: 1) у введенні Шекспіром образів рідної природи, замість умовних орнаментів пасторалі (згадаймо чудові образи природи в «Сні літньої ночі»), мотиви народної пісні і балади; 2) той гумористичний тон, що панує в романтичних епізодах його п'єс і що так вигідно відтіняє з цього погляду його твори в порівнянні з сентиментальністю пасторальних п'єс.

Комедії «Даремні зусилля кохання», «Як вам це подобається», «Сон літньої ночі», до певної міри «Дванадцята ніч» відтворюють, тільки в геніальній інтерпретації, основне, на що ми вказали в пасторалі. Витончене товариство кавалерів і дам, що переживають різні несподівані звороти в своїх почуваннях, словесні турніри, пісенно-музикальні змагання, розмови на літературні теми, лінгвістичні суперечки, музика, природа, карнавали, маскаради у супроводі здорових дотепів і багатомовного базікання слуг — переносять нас живцем в естетичний світ людей Відродження з їх радісним поглядом на життя, з їх високими інтелектуальними інтересами, з їх громадським інстинктом і з тим романтичним захопленням найромантичнішим з почувань, що так було властиве людям Відродження.

В його інших комедіях, як «Багато галасу...», «Все добре, що має добрий кінець», «Зимова казка», «Венеціанський купець», мотиви пасторалі посідають так само поважне місце, але ж перебувають у більш складному зв'язку з іншими літературними традиціями, що позначились у цих комедіях. Як відомо, сюжети цих творів здебільшого взято з італійських новел, що в основному зберігають всі ознаки «епічної» творчості, цебто зовніш-

ня пригода становить в них основу побудовання сюжету. Вчинки персонажів, які б вони не були несподівані чи мало послідовні, не знаходять психологічної інтерпретації в новелах. Шекспір часто переймає досить ретельно сюжетну канву новели, незважаючи на наївність і навіть міфічність окремих її мотивів. Уводячи в ці схеми складний поетичний світ пасторалі, він надає цим сюжетам нового життя, нового змісту. Але не завжди йому щастить органічно перетопити епічну манеру того чи іншого джерела, і тоді ми спостерігаємо в його творах ту боротьбу старого й нового, що, як сказано вже, становить типову рису літератури того часу. В комедії «Багато галасу...», наприклад, виступають дві закохані пари — Клавдіо і Геро, Бенедикт і Беатріче. Якщо відносини Клавдіо до Геро розвиваються за принципом епічної творчості, якщо його жорстокість і брутальність у ставленні до широко коханої дівчини, його легковажна довірливість до пліток першого-ліпшого негідника психологічно ніяк не вмотивовані і тут панує інерція традиційної сюжетної схеми, то в безсмертних словесних двобоях Бенедикта і Беатріче торжествує нова витончена манера. Так і в інших творах, перемагаючи епічну традицію, уводить він пасторальні мотиви, що становлять найсильніше в них, як-от сцени Флорізела і Пердіти в «Зимовій казці», як знаменита «місячна сцена» в «Венецькому купці», де щастя закоханих Лоренцо і Джессіки знаходить свій зовнішній вияв у поетичних розмовах про красу весняної природи, про музику в житті душевному людини, і, нарешті, в тих жартівливих літературних аналогіях, без яких не могла обходитись освічена людина Відродження навіть в найпатетичніші моменти свого життя.

(Говорячи про красу ночі, Лоренцо і Джессіка пригадують епізоди з «Героїд» Овідія, улюбленого поета в добу Відродження).

Наші зауваження про особливості «романтичної» комедії Шекспіра (якщо вони відповідають, звичайно, дійсності) не тільки вносять дещо нове у розуміння цих його мистецьких утворів, а й підводять до основної проблеми, до перегляду самої сутності творчого методу Шекспіра і властивостей його реалізму не тільки в ранніх творах, але й у великих його трагедіях. Зауваження про відмінність реалізму доби Відродження від реалізму ХІХ ст. створюють, на нашу думку, вихідну позицію для

нової постановки цього питання великої принципової ваги.

І друге. У тісному зв'язку з ним виникає проблема актуальності традицій Відродження в нашій радянській літературі. Якщо в її становленні і розвитку здобутки класичного реалізму ХІХ ст. відіграли таку показну роль, то можна сподіватись, що й кращі традиції літератури Ренесансу, породжені добою і людьми, що деякими своїми рисами стоять ближче до нас, ніж наші попередники початку ХХ ст., будуть творчо використані нашими письменниками.