

У БОРОТЬБІ ЗА РЕАЛІЗМ

„Читайте Шекспіра. Це мій приспів“, — писав у 1825 р. Пушкін з Михайловського Н. Н. Раєвському. Крайні з його наступників — Тарас Шевченко і Островський чутливо підхопили цей заклик Пушкіна. Шевченко не тільки просить Лазаревського купити йому кетчерівський переклад Шекспіра і возить його з собою, куди б ні їздив („Основа“, 1862, № 1, стор. 60), але і сліди цієї любові до Шекспіра ясно видні у його „Назарі Стодолі“, де і вся побудова п'єси, розвиток її дії і окремі характери, особливо Стехи, намальовані барвами, без сумніву, взятими з палітри Шекспіра.

Островський і сам ретельно перекладає Шекспіра, і в побудові п'єс і створенні образів іде шляхом, прокладеним Шекспіром.

Міркування, якими Пушкін обґрунтовує цю свою наполегливу пораду, ясно показує, що Пушкін, який створив нездовго перед тим свого „Бориса“, знайшов у Шекспіра саме ті засоби і барви художнього реалізму, за допомогою яких він своєю трагедією звільнив російську історичну драму від тої умовності, яка до нього мертвила в нас цей вид драми. Шекспір дав у монолозі Гамлета, зверненому до акторів, коротке, але закінчене обґрунтування сценічного реалізму (д. III, ява 2). Проте, в своїх п'єсах Шекспір часом не наслідую цієї програми.

Кращий представник Відродження в Англії Шекспір створив найвищі зразки реалізму і в трагедіях і в комедіях, наприклад, в „Мірі за міру“, перероблений так тонко Пушкіним в „Анджело“.

Відомо, як високо цінили Маркс і Енгельс його „Фальстафа“, відмічаючи, що „в одному тільки першому акті „Веселих віздорських жінок“ більше життя і руху, ніж у всій німецькій літературі. Один тільки Лаунс з своїм собакою Крабом більше варті, ніж усі німецькі комедії, разом узяті“. Але поруч з цими вершинами реалізму, у нього є образи, далекі від реалізму... Чому? З численних спроб розв'язати це основне питання вивчення Шекспіра ледве чи не найважливіше належить А. Дживілегову („Літературна Учеба“, 1938, № 2, стор. 104), який ясно вказав, що для Шекспіра боротьба за реалізм була не легка, бо доводилось перемагати смаки, стверджені його попередниками в тих колах глядачів, для яких йому доводилось писати. У тому ж 1825 р. Пушкін у листі до Бєстужева відмітив, що Шекспір кращі свої комедії написав за замовленням Єлизавети. І справді, в виборі змісту для своїх п'єс він був не вільніший, ніж Лопе де Вега.

Ця залежність виявлялася насамперед у забороні драматургові торкатися багатьох сторін життя. Заборонено було... торкатися релігійних питань... Різні заборони і дозволи, різноманітно міняючися, ішли одні за одними. Єлизавета в 1559 р. на пів року заборонила всі драматичні спектаклі. У 1560 р. вона знову дозволила їх, але запровадила цензуру. Кожну п'єсу перед спектаклем повинен був схвалити в Лондоні Master of the Revels, у провінції — лорд-лейтенант, бургомістр або два мирових судді. Засудження п'єстива датчан (в „Гамлеті“) і всі глузування над шотландцями були заборонені при Іакові I (Макс Кох. — „Шекспір“, рос. переклад, стор. 354). З ним треба порівняти заборону „зображати на сцені нових християнських королів“ (див. Б. Сільверсван. Збірник Історико-театральної секції, т. I, II, 1918 р., стор. 3). Смаки і погляди властей ледве чи відзначались сталістю, мінялися вони з усякою зміною політичної і особливо придворної погоди, і відповідно до цього доводилось міняти обґрунтування і своїх п'єс цілком і окремих їх фігур драматургові. Якого основне завдання було написати п'єсу для своєї трупи. Заради того, щоб вона не потерпіла під час перегляду, доводилось, напевно, не раз пристосовуватися до смаків тих, від кого залежало пропустити п'єсу на сцену. Англійському королеві Іакову I його придворний архітектор Inigo Jones (1573—1651) збудував палац. Розміри палацу не задовольняли Карла I, і він замовив тому ж будівникові ряд до нього прибудов у 1639 р.: якби вони були здійснені, то палац був би найбільшою будівлею в світі, — говорить Paul Schubring (Anton Springer. — Paul Schubring. Die Kunst der Renaissance im Norden, 1923, S. 207). І цей король і цей архітектор значно молодші Шекспіра, але в їх прагненні до величезних розмірів, до переважання плану багатьма складовими частинами, без яких легко можна обійтися, є багато спільного з творчими засобами і, можливо, з смаками і їх великого сучасника.

У Шекспіра майже в усіх п'єсах, на наш погляд, є сцени, без яких сміло можна було б обійтися. І викидати їх при сучасних постановках його п'єс доводиться зовсім не тільки тому, що інакше спектакль затягнувся би набагато довше звичайного, але й тому, що багато з них не тільки не допомагають силі враження і з'ясуванню ходу дії і характерів його учасників, а навпаки тільки відтягають увагу вбік і плутають і без того складний малюнок.

У минулому році на сторінках журналу „Театр“ (№ 3, стор. 39—45) я намагався показати, на які два різко протилежні шари розпадаються учасники комедії „Дванадцята ніч“: Мальволю, сер Ендрю Егчик, Тобі і Марія написані найправдивішими засобами реалістичного стилю, а Віола, Олівія, Орсіно і їх оточення взяті не з спостережень над життям, а перенесені на сцену з сторінок модних книг, зокрема тих італійських новел, які саме тоді захоплювали любителів авантюри пригод (A. Brandl. Shakespeare, 4 вид., 1932 р., стор. 280). Що примусило драматурга піти на таку примхливу суміш зовсім протилежних стилів? Чи не бажання одночасно догодити і смакам впливових глядачів і разом з тим, хоч частково, дати простір тому новому, до чого вбило його особисте прагнення художньої правди і природності, за яку його так хвалив Пушкін в листі до Н. Н. Раєвського-сина.

У „Багато шуму“ значна більшість сцен відбувається серед італійців — сім'ї Леонато і його знатних гостей. Правда, в характері Бенедикта є дещо таке, що ріднить його з одноземцями Шекспіра (Вальтер Ралей, Роберт Девере, див.: Брандес, II, стор. 4), і ці, прямо взяті з спостережень над знайомими йому особисто представниками лондонської молоді риси Шекспір вносить для поживлення сюжету, знайденого ним в італійських книжках: новела Бенделло і нездовго перед цим перекладеному „Несамовитому Орландо“ Аріосто.

Чужі книжки потрібні були йому тільки як основа, на якій він сміливо будував зміст, взятий з життя свого народу, і поруч з італійцями, він сміливо виводив на сцену своїх земляків, приятелів з рідного Стредфорда. Це вони виходять як міська міліція з її вождями Doggberry і Verges, Кляквою і Лямкою. Їм відведені сцени III-3 і IV-2, в III-5 обидва шари учасників п'єси зливаються разом.

Така ж смілива, яка ламала всі рамки книжних поетик, сумішка допущена ним у „Сні в літню ніч“, де образи рідної казки, герої міфологічних Афін мирно уживаються з вірними малюнками англійських ремісників (III-1, IV-2, V-1) всупереч найпростішим відомостям з історії і географії. Єдність стилю порушувалась, проте майстер міг дати простір своїй любові до оточуючого його життя, влітаючи його малюнки в чужу тканину.

Той саме засіб покладений в основу комедії „Марні зусилля кохання“. Світові витончених придворних з королем на чолі, які від пересичення забавами вирішили завоювати собі безсмертя, перетворивши свій двір в „приют наук, мистецтв і знання, вопреки природі, восстав против всяких мирських забав“ (I,2) протиставлені книжні буквоїди на зразок Олоферна і Натанієля (IV,2), які ускладнюють мову латинськими словами і роблять одну помилку за одною (V,1), простак Пузир з своєю Жакнетою (I,1; IV,2). Захоплення нею донна Андріана Армадо, іспанського дворянина, недалеко пішло від кохання його прославленого одноземця Дон-Кіхота. І його лист і заключний монолог I акту — майстерна пародія всіх зломів і вишуканих нісенітниць у словах людей цього кола. І в обмальованні цих фігур, можливо, основне достоїнство комедії. Написати її могла тільки людина, яка глибоко презирала таких людей, як Дон-Армадо і Олоферн, і розуміла, як безглузда витівка короля, що рішив розквіт мистецтв улаштувати у себе в Наваррі, на ґрунті відходу від життя з його радощами і запитами, про силу яких і нагадують Пузир з своєю Жакнетою.

Ледве чи міг би лорд на зразок Ретланда примусити своїх друзів по придворному колу, з королем на чолі, зазнавати таку безславну поразку в своїх любовних шуканнях, коли Розаліна двічі повторює Біронові свою умову:

... когда хотите точно

Добиться вы любви моей... ухаживать должны
Вы целый год, не зная ни устатка,

Іли отдыха, за бедными больными
В лачугах их...* (V акт).

Тут ясно висловлена думка, що щастя — доля лише тих, хто не хоче перетворювати життя в одне суцільне свято, а здатний поринати і в найсумніші і найнепоказніші умови існування. Ясно, що в цьому нема ні найменшого сліду придворних настроїв і поглядів.

Таке ж протиставлення витонченого кохання придворних і простої пристрасті лісників дано в комедії „Як вам завгодно“, де просто, позбавлені всяких прикрас почуття Бруско і Одрі створюють особливо сильне враження тому, що показані після діалогу Орlando і Розаліни (акт V, сц. 2 і 3). Розаліна збиває з поетичних висот Орlando, який знесиленний від пристрасті до неї і не підозріває, що вона саме і стоїть перед ним передоднянена хлопчиком, і, перераховуючи знаменитих коханців стародавніх часів, вона доводить, що кожний з них вмер зовсім не від кохання. „Чоловіки умирали в усі часи, черви їх з'їдали, але ніколи не було причиною цього кохання“ — говорить вона (IV, 1) після того, як Орlando заявив про свій намір умерти, якщо його відкине Розаліна. Це звичайно, спрямовано через голову Орlando проти поетичних бредней, якими прикрашали кохання ті, хто, подібно Орlando, за зразком ще древніх, писав на корі дерев ім'я любимой дівчини (III, 2) або в пишномовних віршах, які потім читає Целія, оспівував своє почуття.

Майстерну пародію дає тут же Бруско у своїй імпровізації:

„Если к самке самец льнет звериный,
Чует в ней он красу Розалины...“ і т. д.,

передразнюючи ті вірші, які тільки не вона прочитала:

„Как ни славятся Индия рубины,
Ярче щежки горят Розалины...“ і т. д.

Характер самої Розаліни містить риси, що ясно показують, як безглуздо було саме до неї звертатися з такими високими словами.

У складний зміст комедії „Як вам завгодно“ введене ще одне протиставлення: рідні брати Орlando і Олівер посварилися через батьківську спадщину. Від Шекспіра цей мотив внесений Флетчером у його комедію „Іспанський священник“, де багатий Енріке не хоче ділитися спадщиною з своїм братом Хаїме. Олівер цей близький до Едмунда з „Короля Ліра“.

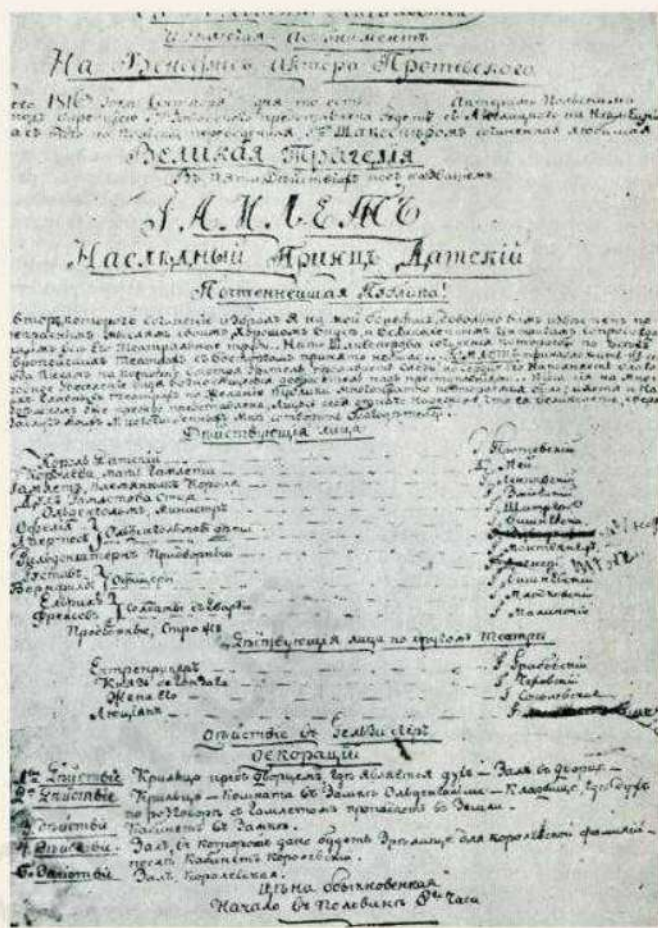
У Целії батько — герцог, що позбавився влади через брата, і вона проте ніяк не змінила свого ставлення до Розаліни, дочки свого дяді. „Моя к тебе любовь приучила мене считать твоего отца моим“ (I, 2). Коли герцог Фредерік виганяє Розаліну, його дочка Целія не погоджується розлучитися з нею і поділяє з нею вигнання (I, 3). Ця вірність дівчат повинна ще яскравіше відтінити розбрат між рідними братами, і через це зіставлення дана оцінка їх вчинку. Ця деталь потім частково перенесена в „Бурю“, де герцога Мілана Просперо позбавив влади рідний його брат Антоніо, чому Просперо і був за його наказом з дочкою кинутий у морі на старому човні, без вітрил, без якоря, без шогал. Його життя на острові з Мірандою близько нагадує життя в лісі батька Розаліни, в якій можна бачити попередній нарис Міранди (I, 2).

Цей переворот улаштований задовго до початку п'єси, а в її дії введений замах Антоніо на короля, тоді як брат неаполітанського короля Себастьян повинен умертвити вірного Гонзало (II, 1).

„Дванадцять ніч“, поставлену приблизно біля 1601 р., відділяє проміжок у 10 років від „Бурі“, перший спектакль якої відомий до 1 листопада 1611 р. (Brandl, 441).

При всій різниці в настроях обох п'єс їх зближує не тільки самий мотив бурі, але і те саме протиставлення світів піднесеного і пошлого. Але те, що в „Дванадцятій ночі“ дано так яскраво і наочно протиставлення картин того і іншого світу, заповнених живими образами, в „Бурі“ перетворилося в сухі символи Арієля і Калібана, близьких до алегорій середньовічної драми. Ця заміна залежить, можливо, від того, що ці алегорії старого театру відповідали смакові тих придворних глядачів, перед якими вперше була виконана „Буря“.

Ця дуже складна п'єса явно розпадається на складові частини. Тому важко погодитися з думкою Брандеса („Шекспир“, III, стор. 325), ніби в „Бурі“ „все цілне, закінчене“, „все до такої міри зосереджено і згуртовано в драматичному відношенні, що ціле цілком відповідає найсуворішим аристотелевим правилам“. Навпаки, ця п'єса, яка містить ряд дуже вдалих сцен і характерів, відзначається саме всім тим, проти чого повставала „Поетика“ Арістотеля. Тут наявна і відсутність закінченості дії і сплетення кількох самостійних інтриг.



Афіша одного з перших спектаклів „Гамлета“ на Україні (1816 р.).

Із збірки Держ. театр. музею УРСР

Відкривається п'єса дуже сильною картиною загибелі корабля (I, 1), де стисло і дуже яскраво показаний настрої гинучих, при чому кожний поводить себе по-різному і цим показує в дії свій характер. Тут у напруженій дії показане все те, що в „Дванадцятій ночі“ (I, 2) розповідає капітан Віолі і її супутникам: як вони врятувалися від бурі біля берегів Іллірії. Мабуть не випадково в обох п'єсах повторюються імена учасників — Антоніо і Себастьян. Слова Антоніо в „Дванадцятій ночі“ про його „колишній гріх“, за який він може дорого відповісти, і його певність, що якщо він потрапить тут до властей, пощади йому не буде (III, 3), ніби зв'язують його долю з тими складними чварами середньовічного міста, які стали причиною втечі Просперо на відлюдний острів.

Але не тільки ці деталі змісту дозволяють зближати обидві ці п'єси, їх близькість полягає головне в тотожних засобах побудови: як у „Дванадцятій ночі“ чудовим характерам Віолі і Олівії, ніби перенесених в комедії з сторінок найвищої лірики, протиставлений пошлий світ гуляк, до яких приєдналася Марія, так і в „Бурі“ — рідким по своїй моральній чистоті образами Міранди і Фердинанда протиставлені характери Трінкуло і Стефано. У цих двох гульвісах Шекспір дав малюнок тих вражень від дійсності, які він обробив і в Автолікові („Зимової казки“) і в ряді своїх клоунів, з якими у них так багато спільного.

При всій протилежності і повній розбіжності цих двох світів, не можна сказати, зображення якого більше вдалося Шекспірові: він з однаковою майстерністю зумів тут зобразити межу і досконалості і мерзотності, доступних людині; у цьому вміні підійматись до вищої з доступних людині точок і спускатися до найбільшої глибини її занепаду і є одна з найхарактерніших особливостей Шекспіра.

Проте, характер Просперо ледве чи належить до числа краших створень Шекспіра: він дуже багато розмірковує, навчає,

але мало виявляє свій характер в дії і тому він створює враження абстрактної блідості. Він надмірно перевантажений думками. Зовсім не вдался символічний фігури п'єси Калібана і особливо Арієля: барви для першого взяті з книги Монтеня (Brandl, 444), а другий не має і малої частки тої краси, якими так багатий шахрайський дух „Сну в літню ніч“—малюточка Пек, з яким його порівнюють (ibid.). Можливо, тут пошкодив вплив книги Іакова „Королівський подарунок“ або поеми Спенсера „Королева фей“, сліди яких тут ніби знаходять (ibid, 445). Але введення цей образ, напевно, на догоду вимогам парадної обстановки того придворного спектаклю, для якого написана ця п'єса.

Сила філософських думок і політичних натяків, якими повна мова Гонзало (II, 1), де він викладає свій план переробити все на новий лад, виявляє знайомство і інтерес Шекспіра до літератури політичних утопій.

Усе це доводить, що безмежне багатство його душевного світу далеко виходило за межі драми і не укладалося вільно в її тісні рамки. Це надавало цінність п'єсі в очах небагатих обраних глядачів, здатних оцінити цю її сторону і підхопити розкидані в ній натяки, але розиткові драматичної дії це заважало ще в більший мірі, ніж зовсім мляве оповідання Просперо Міранді про своє минуле (I, 2), де драма переходить в просте оповідання.

Тут найяскравіше виявляється схильність Шекспіра при- мушувати своїх дійових осіб постійно „думати вголос“, відзначена Отто Людвігом („Shakespeare Studien“, 2 вид., Галле, 1901, стор. 116). Найважче було зогріти справжнім диханням життя освячену віковим звичаєм рамку урочистих історичних хронік. Але сміливість його не зупинилася і перед цим, і все позитивне значення цього освіження показує сцена (II, 3 першої частини „Генріха IV“) між Готспором і його дружиною леді Персі. Для всебічної характеристики національного героя Англії (Брандес, I, стор. 330) він хоче показати його не тільки серед бою і державних турбот, але і в найтіснішому колі сім'ї, де він є не героєм, а просто ніжно

люблячим чоловіком. Цієї короткої сцени Шекспірові досить, щоб показати глядачеві живу людину. І цього було досить, щоб стара хроніка почала жити з усією яскравістю побутової правди.

Попередники Шекспіра виводили і на свій смак, а ще більше на догоду своїм глядачам на сцену ходульних героїв, Шекспір намагається замість них показати людину в усіх дрібницях його особистого життя щоразу, коли для цього була хоч найменша можливість. Ця, можливо, найбільша новина, яку вніс в драму Шекспір, дала Тургеневу право (у листі до Поліни Віардо 19/XII 1848 р.), порівнюючи Шекспіра з Кальдероном, назвати його „найлюдянішим поетом“, але це досягалося часом ціною найрізкішого порушення освятих віками засобів побудови драми. У третій частині свого „Міркування про древню і нову трагедію“ Вольтер знаходить у Шекспіра сумішку природи з грубістю: йому не зрозуміла була рішучість „варвара“ вплетати в тканину чужоземних пригод сцени з свого рідного середовища, показувати „героя“ в ширій бесіді з любимою дружиною, чергувати виступи книжних алегорій з картинами побуту простих людей. Не розумів Вольтер, що ці „грубі неправильності“ (irrégularités grossières) показують тільки, що Шекспір не задоволений засобами старої драми, ламав її і з уламків будував новий театр, а який же може бути „порядок“, де будівництво у розпалі?

Ціною порушення вікових канонів драми Шекспір умудрявся до примхливих будівель, пристосованих до владних смаків своїх глядачів, робити затишні прибудови „для себе“, щоб їх населяти не персонажами мертвих книг, не героями вигадки, а живими людьми, перенесеними на сцену прямо з самої гушавини рідної дійсності.

Наполегливо перемагаючи на цьому відповідальному шляху всі перешкоди, він незмінно ішов до одної мети: зробити театр правдивим відтворенням життя, в чому він устами свого Гамлета визнав основне завдання своєї майстерності.

А. ГОЗЕНПУД

ШЕКСПІР І ОПЕРА

Шекспір зробив величезний плодотворний вплив на музику, викликаючи до життя ряд видатних оперних і симфонічних творів і, що найголовніше, його творчість сприяла розвиткові реалістичної музичної мови, остаточному спростуванню реакційно-формалістичної теорії, що трактує музику як мистецтво, яке позбавлене змісту і яке являє собою лише звучну форму. Найвидатніші композитори світу пробували свої сили, намагаючись втілити в звуках безсмертні творіння автора „Гамлета“.

Починаючи з Россіні і продовжуючи Берліозом, Вагнером, Мендельсоном, Шуманом, Лістом, Чайковським, Балакїревим, Верді, небагато музикантів могли встояти проти спокуси вступити з Шекспіром в творче змагання. Навіть композитори, що не втілювали його образів, якщо вони були справжніми художниками, які сміливо прокладають нові шляхи в мистецтві, віддали данину „шекспіризації“, себто шуканням реалістичної музичної мови, насиченої повнокровною життєвістю, мови емоціональної і пристрасної. Хіба „Борис Годунов“ Мусоргського не справді шекспірівський твір силою пристрасності і правдою виразу?

Не випадково розвиток програмної симфонічної музики зв'язаний нерозривними узами з творчістю Шекспіра. І справа не тільки в тому, що „Ромео і Джульєтта“ і „Король Лір“ Берліоза, як і „Юлій Цезар“ Шумана сюжетно обумовлені п'єсами найбільш великого драматурга світу. Саме поняття програмності, себто словесно оформленої змістовності музичного образу, виникло під безпосереднім впливом Шекспіра. Не випадково розквіт програмної музики (30—40-і роки) падає на роки утвердження романтичного трактування Шекспіра. Гюго і Берліоз (в „Королі Лірі“) зрозуміли англійського поета, виходячи з однакових ідейних позицій. У живопису їм вторив Делакруа. Шекспір дав романтикам-композиторам не тільки невичерпне джерело сюжетів і образів, але своєю

могутньою реалістичною силою спрямував думку композиторів на те, що канонічні форми музики треба розбити і створити нові, які вміщують також новий зміст. Правда, якою дихали твори, не могла не вплинути на музикантів. Зрозуміло, це зовсім не означає, що всякий твір за шекспірівським текстом обов'язково реалістичний і гідний того, щоб називатися шекспірівським. Історія музики знає багато творів, які носять назву „Ромео і Джульєтта“ або „Гамлет“, але в яких, крім самих назв, нічого від Шекспіра нема. Історія втілення образів великого поета в музиці іде по двох шляхах: один—це послідовна і переконана шекспіризація (шлях Берліоза, Верді, Чайковського) і шлях зовнішнього тільки використання ситуації, заявлення і викривлення образів (Тома, Гуно).

Цей нарис, який є стислим викладом двох розділів моєї праці „Шекспір і музика“, не ставить собі метою охопити питання в цілому, його завдання скромніше—показати, як творчість Шекспіра відбилась у музичному театрі XIX віку, і тому містить лише короткий екскурс в минуле.

Втілення образів Шекспіра і свідомо шекспіризація музики починаються не безпосередньо за життя або після смерті поета, а значно пізніше. *Dramma per musica*, яка була створена в Італії в останні роки XVI сторіччя і розповсюдилася звідти по всій Європі, не прищепилася в першій половині XVII сторіччя тільки в самій Англії. Причини цього не в музичній відсталості країни, напротив, Англія була надзвичайно сприйнятлива до іноземних впливів у сфері культури, але насамперед в тому, що при інтенсивному розвитку драматичного мистецтва був відсутній музичний геній, рівний силою не тільки Шекспірові, але хоч би Марло або Гріну. Події 1648—49 рр. зупинили розвиток театру, а коли опера, нарешті, була створена, то для цього знадобилася допомога іноземця Генделя, а в живих не було драматургів-елізаветинців. Не