

ЗАМІТКИ ПРО ШЕКСПІРА

I

Пушкін завершує той шлях, який відкриває Шекспір, являючи собою його вихідний етап. Такий висновок доповіді Ю. А. Спаського на засіданні Пушкінської комісії Академії наук СРСР 8 січня 1937 року¹. „Драма народилась на площі і становила розвагу народну. Народ, як діти, вимагає цікавості, дії. Драма показує йому надзвичайну, правдиву подію. Народ вимагає сильних відчужень—для нього і страти—видовище. Трагедія переважно виводила перед ним тяжкі злочини, страждання надприродні, навіть фізичні“². І для доказу цієї чудової по своїй глибині і тонкості думки Пушкін посиляється на Ліра. У цих замітках 1830 р. Пушкін доводить основне положення: драматичне мистецтво народилось для народної розваги. Ці золоті слова—основа і практики і теорії Пушкіна-драматурга. Але в тому ж 1830 р. в „Замітках про Бориса Годунова“ він нагадує: „Дух часу вимагає важливих змін і на сцені драматичній“³.

Це мудре спостереження вимагає від драматурга, актора і режисера особливої уваги до „духу часу“, до потреб і вимог свого глядача. Шекспір завжди це ураховував. Його п'єси повні здорової „гордості народної“, любові до рідної країни („Річард II“, II дія, сцена 1, кінцеві слова Фолькенбріджа в „Королі Джоні“ і т. д.). Різноманітному і строкатому складові своїх глядачів⁴ він дає надзвичайно різноманітне видовище, потішаючи одних брутальними переходами від блазенства до кривавих жахів, відгукуєчись на думки других відбитком найглибших положень сучасної йому філософської думки⁵. По тому ж єдино правильному шляху повинна йти робота над Шекспіром і в радянському театрі: і вибір його п'єс, і тлумачення їх при найпилішому обліку цієї величезної віддалі, яка відокремлює нашого глядача не тільки від російських прихильників Мочалова, на догоду яким Микола Полевой замість перекладу „Гамлета“ дав скорочений переказ його на зразок романтичної драми⁶. Тисячі кращих „людей сорокових років“ захоплювались цим перекладом і, завчивши його вірші, рознесли їх по всій Росії. Тепер ставити „Гамлета“ по Полевому навряд чи зважиться найлегковажніший режисер. І глядач, який читав цю трагедію в нових перекладах, піде з театру обурений пропуском тих сцен, думати над якими його привчила книжка і школа.

Зайве і шкідливе буквоїдство, проте, виявив би той актор або постановник, який, тремтячи над кожним рядком Шекспіра, затягнув би через це виставу до 2 години ночі. Але не менше шкоди справі завдає і те спрошене розуміння завдань постановки класичної п'єси, одверте визнання в якому дає на сторінках збірника „Наша

робота над класикою“ (1936 р., стор. 84) автор вистави „Річард III“ на сцені ленінградського Великого драматичного театру, який каже, що трупа ледве сприймала незграбно (?) написані громіздкі монологи. Замість того, щоб як слід над ними попрацювати, постановник сміливо взяв в руки рятівничий червоний олівець, в наслідок чого випало 5 картин, випущено цілий ряд дійових осіб. Викреслено всього біля 1000 рядків, що складає 30% тексту.

Крім скарг на „незграбність“ шекспірівського тексту, обгрунтованням такого підходу звичайно служить на перший погляд дуже показний аргумент на порочний стан шекспірівської спадщини: справжніх його рукописів немає, видавці перших випусків його драм були люди темні, і покладатися на їх свідчення навряд чи можна. Складачі знаменитого видання 1623 р. актори Джон Хемінгс і Генріх Кендель, можливо, широко намагалися дати справжнього Шекспіра „замість викраденого, перекрученого і скаліченого хижацького видання шкідливих обманників“, але що їм нелегко було здійснити це завдання, видно з їх власної заяви: „було б бажано, щоб сам автор дожив до видання своїх творів, щоб мати можливість особисто спостерігати і наглядати за їх друком“. Очевидно, без допомоги і вказівок Шекспіра їм доводилось натрапляти на непереборні труднощі.

А при відсутності надійної рукописної спадщини відкривається повний простір для найсвобільнішого поводження з його текстами. Одні на свій смак і „по внутрішньому чуттю“ викидають із п'єс Шекспіра мало не половину сцен, подібно до Сіднея Лі, який витратив не мало ретельності, щоб довести, неначе в „Генріхові VIII“ самому Шекспірові належали лише перша сцена I акту, третя і четверта II, друга III і перша V, решту ж 13 сцен приписати Флетчерові. Інші, як І. Аксенов (див. його книгу „Гамлет“, М., 1930) вважають навіть текст „Гамлета“ безнадійно попсованим і шляхом чисто свавільних доміслів намагаються відгадати те, що, на їх думку, пропало з справжнього тексту цієї трагедії.

Ці, оточені всіма зовнішніми способами вченості, досліді шекспірознавців служать виправдуючим матеріалом для постановників при їх виробі тексту п'єси до свавільного перетасовування сцен і викреслювань. Спочатку це робилось через надмірну зміну у Шекспіра коротких сцен: постійні перенесення дії з одного місця в друге розхолоджували переборами настрій і увагу глядачів, втомлювали робітників сцени безкінечними змінами декорацій. На цьому ґрунті виникли горезвісні „сценічні обробки“ кращих п'єс Шекспіра Бультгауптом, Дінгельштедом і іншими, направлені до поєднання сцен, які різночасно йдуть у Шекспіра, в таке ціле, щоб їх можна було грати при одній декорації. Як від цього втрачає розвиток і характерів і дії, важко врахувати. Відкриття малюнків, які довели наявність у Шекспіра подвійної сцени, винайдення Карлом Лаутеншлегером, за думкою Поссарта, в 1896 р. (для постановки в Мюнхені моцартівських опер) сцени, яка крутиться—зробили непотрібними ці перекрої, але і тепер залишилася величезна перешкода для постановки в цілому вигляді п'єс Шекспіра—їх не-

¹ „Известия Академии наук СССР“, 1937 г., № 2—3, стор. 413—430. Пор. моє дослідження „Шлях до Шекспіра“, „Театр і драматургія“, 1933, № 1 і 2.

² Пушкін-критик. Academia, 1934, стор. 227.

³ Там же, 236.

⁴ Макс Кох. Шекспир, пер. А. М. Гуляева, стор. 357.

⁵ Пор. дослідження С. Ролзевича: „Гамлет і філософія Бекона“, „Театр“, 1937 р., № 5—6.

⁶ П. Гнедич. Гамлет. Його переклади і постановки. „Русский вестник“, 1882, № 4.

помірна тривалість, яка невідомо кого більше втомлює: учасників вистав чи глядачів.

І ось в боротьбі з цим злом постановки і намагаються розвантажити виставу від усього, що, на їх думку, зайве, без чого глядач неначе б прекрасно зрозуміє задум драматурга. На цьому шляху, проте, зустрічаються дуже великі небезпеки і часто-густо пропадає як раз те, що, можливо, сам Шекспір особливо шанував.

II

Прикладом цього може служити те, що деякі проробляють в „Отелло“ з роллю Яго. При першій же появі на сцену Яго говорить Родріго:

Я служачи йому, служу собі.

Потім після 20 рядків, присвячених міркуванню про взаємовідношення між панами і слугами, він знову повертається до тієї ж думки:

Я служачи йому—собі слугую.
Служу з обов'язків, а не з любові,
І небо хай мене за це осудить,
Бо вчинком оголити душу,—значить
Віддати хижакам її на глум.
Маскуючись, не той я, ким здаюсь¹.

Тут даний ключ до всієї ролі Яго: далі його поводження лише розвиває те, що він тут сам про себе сказав. Після уходу Бранціо, залишившись сам, Яго говорить про Отелло:

Так от чому, хоч він і осоружний,
В любові ширій мушу прикидатись,
Любові прапор вивісить фальшивий.

В заключному монолозі першого акту Яго розвиває свій план у подробицях; дивлячись услід Родріго, який уходить, він говорить:

Завжди роблю я з дурнів гаманець.

Яго ненавидить мавра за те, що, за чутками, той жив з його дружиною, він хоче скористатися красою Кассіо насамперед для того, щоб заступити його місце:

Чи може мимохіть шепнуть Отелло,
Що Кассіо дружині не байдужий,
Що він на вроду—заздрість багатьом,
Що у природі він таке створіння,
Що спокусити жінку—майстер він.
А мавр довірливий і надто широкий,
Для нього вже і та людина чесна,
Яка здається чесною, хоч зовні
Його дурити можна, як осла,
Так—буде так. Зачаття почалось.
А всі чорти із сосонки та бору
Родить мені допоможуть цю потвору.

Тут, власне, вже розкрита вся дальша трагедія, побудована на підкресленому самим Яго протиставленні його характеру характерові Отелло, що дало привід до дуже глибокого зауваження Шлегеля: чорний зовні Отелло душею чистий, як голуб, а білий Яго—чорний своєю душею. Той же самий засіб повторений у кінці першої сцени II акту. Яго тут повертається до думки примусити Отелло розрахуватися з ним своєю дружиною за дружину Яго:

Коли ж мені в цьому не пощастить,
То ревності такі я розпалю,

Що розум в нім, як каламуть, потухне...

А щоб мені це дійсно удалось,

То треба, щоб щеня венеціанське

(тобто Родріго.—Б. В.).

Яке я міцно стримую на шворці,
Всієї справи тут не попсувало.
І Кассіо я догожу на диво,
З нього зроблю потвору перед мавром,
Бо й він мое, здається, л'жко м'яв.
Я хитро так всю справу поведу,
Що мавр мені і дякувати буде,
Любить, та й ще приділить нагороду
За те, що з нього я зроблю осла,
За те, що спокій серця і душі
У нім перетворю ураз на пекло.
Як ніби все не лад, але не ясно:
Шахрай здаватись чесним бути доти,
Аж поки встигнуть наслідки роботи.

Те ж саме повторюється і далі в 3 сцені того ж акту: підпоївши Кассіо і трьох тубільців, які стояли на варті, він сподівається, що Кассіо зробить щонебудь образливе для острова.

Коли мій замисел цілком здійсниться,
Мій переможець—корабель із бою
Полине з вітром хвильною водою.

Бійку п'яних Кассіо і Монтано бачить Отелло і звільняє Кассіо з посади лейтенанта. Тепер Яго починає утїшати Кассіо, він говорить: тепер у нас генеральша—генерал. Отелло зовсім присвятив себе розгляданню і палкому кохання її краси. І він радить Кассіо признатися їй одверто у всьому і докучати з своїми проханнями, щоб вона допомогла йому знову дістати свою посаду через заступництво перед чоловіком. В третій сцені III акту він те ж проробляє з хусткою; одержавши її від своєї дружини Емілії, він, залишившись сам, поспішає розкрити глядачеві, для чого це йому потрібно.

Весь дальший хід п'єси, де Отелло уперто вихваляє чесність Яго, містить лише те, що накреслено в цих самовизнаннях. Яго і глядач бачать в дії лише те, що йому відомо з цих монологів.

Так побудував Шекспір не лише Отелло. Те ж спостерігається і в „Річарді III“. Розлучившись з Гестінгсом в 1 сцені I акту, Річард говорить, дивлячись услід йому:

Я сподіваюсь—жити він не буде,
Проте Георга встигне перед смертю
Послати Кларенс в рай. Я розпалю
Його ненависть влучним поговором,
І Кларенс буде взавтра вже забитий.
А там нехай господь наш милосердний
Прийма собі Едварда—короля,
І волю дасть мені на цьому світі.
Я одружусь з Варвіка дочкою.
Це правда,—в неї батька я забив!
Це правда,—в неї мужа я забив!
Хай навіть так! Щоб справу обладнати,
Для неї стану батьком я і мужем
Кохання мало у моєму серці,
Але мені згодиться шлюб оцей.
Проте я опинився, за прислів'ям,
Раніш на ринку від своєї шапки.
Король живий, і Кларенс теж не мертвий,
Коли ж обидва відлетять на небо,
Тоді лічити здобич власну треба.

¹ Цитати з „Річарда III“ і „Генріха IV“ даємо в перекладі А. Абраменка.

Зовсім так само кінчається і наступна 2 сцена цього акту; після розмови з Анною Річард в ще ширшому монологі розкриває свою справжню мету. В 3 сцені після уходу Раверса Річард знову залишається сам і в монологі розкриває свій спосіб дій:

Я зло роблю і сам кричу я перший
Для того, щоб усі злочинні справи
Нагоду мав звалити на плечі інших.

Він пояснює, як йому вдалось звернути в очах нікчемних простаків провини в арешті Кларенса на королеву і так заховати від них свою мстивість:

Мене вважають за святу людину,
Коли сидить диявол у душі.

Так само робить він і в 2 сцені IV акту після уходу Кетзбі і в 5 сцені III акту.

Цей прийом з трагедії переходить і в комедію. Так Олівер в комедії „Як вам угодно“ умовляє Карла виступити проти Орlando. Силач погоджується і йде, а Олівер, попрощавшись з ним, говорить: „Ну тепер, сподіваюсь, пройдиш в моїх руках!“ І далі признається в своїй ненависті (I, 1).

Ці приклади доводять, що такими монологами Шекспір наділив не самого лише Яго, а це — частий його спосіб розгортання п'єси. Яка його мета? На думку деяких, Шекспір тут урахував рівень свого глядача, далеко не завжди здібного розбиратися в тонкощах характерів і зрозуміти справжні мотиви дійових осіб, тим більш, що серед його глядачів далеко не всі слідували за всім ходом довгої п'єси; багато з них дивилися лише частину її, зупинившись перед коном сцени в перервах між тими справами, які вони тут же влаштовували, або гуляючи, в театрі, що далеко ще не звільнився від оточення тієї харчівні, з якої вийшов англійський театр.

Тільки невелика частина справжніх аматорів драми поводити себе під час вистави п'єс Шекспіра так зосереджено, як це повелося пізніше, після Гарріка. Враховуючи цей склад глядачів, які були настроєні зовсім не уважно, попередники Шекспіра, наприклад, автори „Горбодука“ Саквілл і Нортон перед кожним актом своєї п'єси незмінно подавали пантоміми, де німими рухами показували все те, що потім глядач чув з уст акторів. Такі пантоміми лондонці любили дивитись незмінно при кожному урочистому в'їзді в столицю королів і лордмерів¹.

Крім того, ці монологи могли ввійти в мереживо шекспірівських п'єс, особливо хронік, і тому, що на них ще дуже позначався зв'язок з епосом і літописом, звідки драматурги часто запозичали зміст для своїх п'єс.

Радянському глядачеві таких пояснень не треба: тонка побудова п'єс Чехова і Горького, сучасних західних драматургів, навчили його чудово схоплювати всі тонкощі і нятяки інтриги і „наскрізної дії“, а велика зосередженість чуйного глядача в радянському театрі не припускає найменшого прояву розбещеності глядачів елізаветинського театру. Враховуючи все це, деякі постановники „Отелло“ випускають всі ці уривки в ролі Яго: для глядача вони не потрібні, виконавець дуже важкої і обтяжливої ролі розвантажується від зайвої сотні рядків, а довга вистава скорочується без шкоди для справи. Чи так це?

Коли театр вирішує всяке питання щодо Шекспіра, чи стосується воно його п'єси в цілому, чи кожної в

ній ролі зокрема, необхідно постійно мати на увазі те глибоке зауваження, яке зробив австрійський драматург Карл Грілльпарцер ще в 1849 році: він бачить відмінність Шекспіра від всіх інших поетів в тому, що „в ньому актор був такий же сильний, як і поет. Актор в ньому примушував постійно ототожнювати себе з його персонажами і положеннями, які вони переживали. Коли він писав, він жив життям своїх дійових осіб і він одночасно був і поетом і загальним виконавцем всіх ролей в своїх п'єсах“ (т. XIII, стор. 290, вид. Стефана Гока).

Яке сценічне завдання ставив для акторів Шекспір в ролі Яго? На його характері цілком справджується спостереження Пушкіна: „Особи, створені Шекспіром... істоти живі, сповнені багатьох пороків, обставини розгортають перед глядачем їх різноманітні і багатосторонні характери“. Яго і злий і заздрисний. Він ненавидить знать; адже, за його словами, той лише кращий, хто знатний і має зв'язки (Д. I). Якщо він презирливо говорить про Кассіо, що цей „цифирник — лише одна книжна теорія“ (там само), виходить — сам він людина далеко не книжна. Він брутальний цинік, як це видно з його розмови з Родріго про кохання в останній сцені I акту: „це просто похоть крові, якій потурася воля“. Він не вірить, що довго буде тривати кохання Отелло і Дездемони: „Кохання це навально почалось, і ти побачиш такий же його розрив“. Вирішне значення надає він грошам і говорить про Дездемону: „Коли задовольниться його пристрастю, побачить, як помилилася в виборі. Їй потрібна буде зміна, неодмінно потрібна. Ось чому насип грошей в гаманець“. Своєї дружини він не любить, він брутальний з нею, але „похоть крові“ примушує його мучитися ревностями від навіть неперевіреної підозри, що вона зраджувала його з Отелло. Яго до того ж дуже зажерливий: виманює у Родріго діаманти, нби для передачі Дездемоні (IV, 2) і підстроює його убивство з страху, що інакше доведеться повернути подарунки (V, 1).

Але величезну помилку, яка приводила до повного перекручення образу, припускали ті виконавці цієї ролі, які виставляли на показ тільки ці порочні і злочинні сторони його характеру і поведінки і виходили на сцену з маскою злочинця. Такого негідника з явною печаткою порока і зла Шекспір показав в Річарді III, з тим, щоб на ньому довести, як силою пристрасті і переконання навіть така відкинута природою людина може підкорити собі слабих людей і перемогти їх законну ненависть і презирство, як видно це з успішного сватання до Анни (I, 2).

Зовсім інакше працював Шекспір над образом Яго: тут він неначе хотів показати ту сторону людської природи, яку так визначає К. С. Станіславський¹: „Люди рідко показують свою душу такою, яка вона є насправді. В більшості випадків вони маскують свої переживання, і тоді зовнішня маска обманює, не допомагає спостерігачеві, і йому стає ще важче відгадати приховане почуття“. Це розумів Шекспір, і в Яго він показав по суті такого ж негідника, як Річард, але значно небезпечнішого, тому що всю мерзенисть свого характеру він вдало ховає під чарівною зовнішністю, яка викликає сліпе довір'я такої розумної людини, як Отелло. Нездатність людей розпізнавати їх близьких, так глибоко показана на Лірі, з неменшою силою показана Шекспіром і на Отелло, який даремно має сумнів щодо чистоти Дездемони і ще даремніше повірив Яго. Але не самого Отелло він спритно водить за ніс. Сцена з Монтано і

¹ Н. Стороженко. Предшественники Шекспіра, I, стор. 86, 172.

¹ Об актере. „Правда“, 1938 р., № 17.

кіпрськими офіцерами, де Яго частує вином, співає пісень і показує себе простодушним гулякою (II, 3), — блискучий зразок його уміння носити маску.

І кращі виконавці цієї ролі так і робили, наприклад, у Берліні Теодор Дерінг і особливо віденський артист Йосиф Левінський¹: в ньому глядач бачив вищий прояв розуму, поєднаний з котячою гнучкістю і удаванням... Але обманювати Яго повинен лише тих, з ким він стикається по ходу п'єси, а глядач мусить знати, хто перед ним, і цьому служать ті сцени, де він залишається на самоті, скидає з себе цю облудну маску. Через це актори і постановники, які випускають зазначені вище місця, роблять так само нерозумно, як зробив би той, хто здумав би з картини Рембрандта вирізати ті шматки, де чорний колір відтіняє білі плями. Якщо Шлегель бачив основу побудови трагедії в тому, що в чорного мавра біла, чиста душа, а у білого Яго — чорна, то різноманітність творчих прийомів Шекспіра тут особливо впадає в очі при порівнянні цієї трагедії з „Річардом III“: там головна дійова особа змальовується виключно чорними фарбами, і це зроблено так наполегливо, що глядач ледве погоджується з такою огидною байдужістю, з якою Річард говорить: „Моя дружина померла“ (IV, 3), та сама Анна, руки якої він домагався з такою наполегливістю на очах у глядачів (I, 2)². В „Отелло“ негідник не менш небезпечний, який, проте, мерзенність свою показує відкрито лише в ті рідкі хвилини, коли він без свідків дає волю своїм справжнім почуттям. Отже, через пропуск цих наче б то зайвих сцен з склад-

ного малюнка Шекспіра виключається основна фарба, і виконавець ролі Яго прирікається на одностонне, поверхове її відтворення.

Один з кращих режисерів нашого старого театру А. П. Ленський визначив режисера, як „творця найсприятливіших умов для вияву творчого таланту актора“¹. І якщо постановник „Отелло“ задовольняє такому призначенню, то йому необхідно залишити всі зазначені вище монологи Яго, щоб дати актору можливість втілити перед глядачем всю двулличність цієї людини, яка була джерелом загибелі тих учасників п'єси, кого йому удалося обманути.

Зовсім інакше повинен режисер діяти при постановці першої частини хроніки „Генріх IV“; там Шекспір примушує молодого принца Генріха наприкінці другої сцени I акту після відходу Фальстафа і Пойнса, з якими він пиячить і які умовляють його взяти участь в напад на купців, оголосити глядачеві, що його згода на ці бешкети удавана. Згодом він відмовиться від безпутства, в якому він платить неначе борг юності, і від цієї несподіваної зміни поведінки він тільки виграє:

І переродження мое засяє
Над помилками давніми моїми,
Та й буде це для всіх людей неждане,
Перетворю я на забаву гріх,
Змінююсь ураз і тим здивую всіх.

Цього переродження не чекає від нього ні батько до самої своєї смерті (див. частина II, дія V, сцена 4), ні ватажок його товаришів по чарці Фальстаф, при вступі про вступ юнака на престол, який певний, що „молодий король хворий від нетерпіння його побачити“ (там же, сцена 3), і який обіцяє своїм приятелям „примусити короля зробити для них все, чого вони хочуть“ (сцена 5).

І якраз своєю несподіваністю особливо сильно впливає на тих, що оточують юнака, зміна в його поведінці, коли він усвідомив відповідальність своїх обов'язків. Оскільки зрадив батько (IV, 4), остільки приголомшений Фальстаф і його товариші по чарці наказом юного короля судді надоумити нахабу, для якого у нього знайшлися лише суворі слова.

Тут у дії Шекспір показав досить яскраво переродження принца, і тому монолог другої сцени I акту I частини акторові не дає нічого, а глядачеві непотрібний, і викреслення його лише розвантажує п'єсу. Це разом з тим показує всю різноманітність способів Шекспіра в побудові п'єс, і те, що у нього є в одній п'єсі лише данина старим звичкам глядачів, в другій стає дуже тонким і потрібним художнім засобом.

III

Побудувавши свого „Отелло“ на протилежності характерів мавра і Яго, Шекспір цей спосіб протиставлення застосував і до сутички в одній п'єсі людей зовсім різного суспільного стану і настрою. Це давно вже встановлене щодо його „Сна в літню ніч“, де взяті прямо з дійсного життя образи лондонських ремісників дуже вдало введені в оточення персонажів, які взяті з книг і наділені античними іменами². Ця химерна суміш, перед сміливістю якої зупинився б всякий інший художник, дала привід Белінському в статті 1835 року „О русской повести и повестях Гоголя“ зробити таке порівняння Шекспіра з Сервантесом: „Сервантес убив своїм

¹ Див. А. П. Ленський. Статті, письма, записки, М., 1935, стор. 465.

² Ad. Schoell. Gesammelte Aufsätze zur klassischen Literatur, стор. 122.



Е. Россі в ролі Гамлета

незрівняним „Дон Кіхотом“ псевдоідеальний напрямок поезії, а Шекспір помирив назавжди і сполучив її з дійсністю“, але в „Сні в літню ніч“ цим побутовим образом відведено порівнюючи мало місця, і світ казкової фантастики кількісно їх відсуває на задній план. Більшу рівновагу між цими двома шарами уявляє „Дванадцята ніч“, комедія Шекспіра, найважча і для розуміння окремих частин сюжету і для постановки. Професор О. І. Білецький¹ правильно зазначив з приводу суцільно реалістичної її постановки на сцені Михайловського театру, де „Шекспір, реаліст і знавець людської природи, відтиснув образ Шекспіра, мрійника і фантаста, знавця людської мрії і снів“, між тим, як „варто було б нагадати про цього другого Шекспіра, найвередливішого з усіх романтиків, які колись існували“, якого любили і Теофіль Готье і Жорж Занд.

В „Дванадцятій ночі“ всі учасники різко поділені на дві зовсім різні групи, навіть по самій формі викладу: одні суспіль говорять віршами, другі прозою. До першої належать герцог Орсіні, Олівія, Антоніо, Себастьяно; до другої—сер Тобі, Марія, Фабіан, Мальволіо і Ендрю Еггик. Неначе посередницькою ланкою між цими групами є Віола; в розмові з капітаном (І, 2) і герцогом (І, 4) вона говорить віршами, а з блазнем і Тобі переходить на прозу (ІІІ, І). Ця різниця не обмежується зовнішнім малюнком їх розмов, а йде багато далі, охоплюючи і самі характери і весь спосіб дій цих людей—так, що в кожному окремому випадкові саме цією їх внутрішньою різницею обумовлений перехід від вірша до прози і навпаки. Але сплетіння їх в одно ціле можливе не тільки через майстерно побудований сюжет, а тому, що незадоволені межами свого оточення ці дві групи взаємно тягнуться одна до одної.

Ендрю потішався авантюристичними оповіданнями про героїв „Пагрогромітуса і Ваплана,— імена їх він, звичайно, перебрехав,— як вони через лінію переходили“ (ІІ, 3), а герцог бажає знову прослухати пісню, яку чув минулої ночі.

Ці пісні стародавні,
Улюблені серед мережниць милих;
Щира правда і щире почуття бринить у них.
(ІІ, 4).

І для змалювання цих обох груп у Шекспіра були зовсім різні джерела. Герцог і його оточення виступають в сценах, суспіль присвячених тим настроям і пригодам, які ще з часів старогрецького роману складали улюблений зміст новел. В 1581 році з'явився англійський переклад однієї з італійських новел, де знайдені прообрази багатьох фігур цієї групи². Постійні приналежності змісту новел: корабельна аварія (І, 2), пірати (ІІІ, 3), з галерами яких доводилося воювати Антоніо— все це близько підходить до того напівказкового світу романтики, серед якого розгортається зав'язка „Бурі“. Разюча подібність між сестрою і братом Віолою і Себастьяно, яка призводить до помилки Антоніо (ІІІ, 4), блазня (ІV, І) і самого герцога (V, І), зближує розвиток дії цієї п'єси з „Комедією помилок“, яка сходить до „Менехмів“ Плавта, залежність яких від новели, побудованої на народній казці, давно вже встановлена.

Вмістивши цих героїв романтичної поезії в казкову Іллірцію, Шекспір для англійців сера Тобі, Ендрю, Марії і Мальволіо відійшов від цих зразків і вступив в царину того досконалого реалізму і побутового малюнку, якому він дав цілковитий простір в „Віндзорських кумоньках“, з Фальстфом якого правильно порівнюють сера Тобі³.

¹ Из истории шекспиризма. Харків, 1916, стор. 6.

² А. Brande. Shakespeare, IV вид., стор. 280.

³ Там же, стор. 281.

Його образ настільки вільний від літературних шаблонів, що Шекспір одружує його з служницею Марією: починаючи з античної комедії, аж до комедії не тільки Відродження, але і XVIII сторіччя, це навряд чи не єдиний приклад, щоб при розв'язці п'єси служниця одружувалась не з слугою жениха своєї панночки. Незвичайність цього шлюбу служниці і „пана“ в комедії так збентежила деяких тлумачів, що, наприклад, А. Л. Соколовський запідозрив тут наявність друкарської помилки¹.

Тут Шекспір блискуче вступив на той шлях побутового реалізму, на якому за 200 років в англійській літературі вже Чоусер, залишивши складання віршів, угодних двору, звернувся до зображення народного життя, в наслідок чого з'явилися його „Кентерберійські оповідання“, де він показав різючі для XIV сторіччя по своїй побутовій життєвості „жінок з Бата“ (ст. 5583—6438) або „мельника“ (3111—3852). Тут треба шукати і найбільш рідню і Мальволіо, і Марії, і всіх учасників її пустощів.

Окремі сцени цієї комедії легко розкладаються між цими двома групами її учасників— „Іллірійцями“ і „англійцями“ відповідно до того, хто з них займав переважне положення в кожній сцені зокрема. Лише п'ятий акт з'єднує обидві ці групи і дає вдале спаявання сцен зовсім різного обарвлення. Перші 4 акти можна розподілити так:

„Іллірійці“	„Англійці“
I—1, 2, 4	I—3, 5
II—1, 4	II—2, 3, 5
III—3, 4	III—1, 2, 4
IV—3	IV—1, 2

¹ Див. VII том його перекладу, стор. 373.



А. Южин в ролі
Отелло

Що примусило Шекспіра дати таку примхливу сумішку реального і романтичного світу?

Деякі дослідники—як, наприклад, Hermann v. Friesen¹ думали, що в його комедіях особливо сильно підкреслена сила випадкових пригод (Frau Aventure), що і штовхало його творчість в бік романтики, але цей учений, який дав в свій час багато цінних спостережень над п'єсами Шекспіра, був тієї думки, що наміри його взагалі не можна розгадати². Наведені вище зауваження К. Грільпарцера, мабуть, допоможуть і тут.

Це сполучення важко виправдати метою літературного викладу: воно дуже заважає слідкувати за ходом дії і утруднює для читача і особливо глядача визначення навіть простого взаємовідношення дійових осіб, але зате майстрові сцени воно розкривало простір зіставити вічна-віч дві різних техніки акторської гри, подробицям і тонкощам якої він приділяв таку величезну увагу в сцені наставлення Гамлета акторам. Тільки поставник, зовсім позбавлений художнього чуття, примириться з однаковою манерою говорити, ходити і діяти виконавців ролей „іллрійців“ і „англійців“. Перших відрізняє умовна краса підвищеної романтичної героїки, другі нічим і ніколи не підіймаються над рівнем життєвих буднів. Коли пригадати, що все виконувалося при постійному чергуванні різних постійних площадок подвійної сцени, то стане ясним, як легко і зручно було при такій будові сцени зіставити віч-на-віч ті два різні стилі акторської гри, оцінці яких присвятив Шекспір розмову Гамлета з акторами. Чи були в трупі, для якої написано „Дванадцять ніч“, актори різних шкіл, чи тут хотілося показати різницю сценічних стилів і без обліку особливостей гри наявної трупи, тепер не можна встановити.

Але важко назвати іншу п'єсу, де майстерне сполучення романтичного і реального стилю драматургії давало б такий сприятливий ґрунт для порівняння двох манер акторської гри. Вперше ця п'єса була поставлена в лютому 1602 року в готичній залі Лондонського Юридичного факультету³, а 26 червня цього ж року в списки книготорговців було занесено перше видання „Гамлета“, який, очевидно, коло цього часу і з'явився на сцені. Як багато думав тоді Шекспір про мистецтво акторів, показує введена туди розмова Гамлета з акторами тільки з бажання поета поділитися своїми думками і спостереженнями над технікою акторів, яка мінялася в той час. Ці ж думки примусили його так побудувати „Дванадцять ніч“, яка належить до того ж часу. Дідро або Лессінг видали б про це особливий твір, Вольтер або Гюго присвятили б цьому бойовий „вступ“ до чергової п'єси, а Шекспір і Мольєр (порівняти його „Версальський експромт“, „Критика на школу жінок“) влітали це в саму тканину своїх п'єс.

За їх зразком пішов і Пушкін у „Кам'яному гостеві“, де слова Лаури:

Мені вдавався
Сьогодні кожен рух і кожне слово,
Я вільно віддавалася натхненню,
Слова лились, немов би народились
Не в рабській пам'яті, а в серці...—

так близько збігаються і, звичайно, не випадково, з його власними вимогами до актора.

В першій частині хроніки „Генріх IV“ Шекспір примусив Фальстафа дати таку ж отруйну критику гри

поганих акторів, створюючи з приладдя харчівні подобу сценічного оточення і так яскраво наслідуючи гру виконавців „сумної дії про царя Камбіза“, що господарка, міс Квіклі з захопленням вигукує: „Чудово, точно, як ці гидкі комедіанти“ (дія II, сц. 4). В четвертій сцені IV акту хроніки „Генріх V“ хлопчик порівнює французького воїна, що благає про помилування, з дияволом, який реве, натякаючи, очевидно, на протиприродну манеру читання в комедіях.

Так Шекспір користується кожним приводом, щоб показати глядачеві свої погляди на техніку гри. Так уміло пристосоване використання в „Дванадцятій ночі“ подвійної сцени Шекспір ще раніше ввів в першу частину хроніки „Генріх VI“, де англійці виступають поруч з французами. Окремі сцени тут поділені між ними так:

Англійці	Французи
I акт, сцени 1, 3, 4, 5	I акт, сцени 2, 6
II акт, сцени 1, 4, 5	II акт, сцени 2, 3
III акт, сцени 1, 4	III акт, сцени 2, 3
IV акт, весь	
V акт, сцени 1, 5	

В останньому V акті 1 і 5 сцени відведені англійцям, а в 2, 3, 4 обидва народи виступають майже рівномірно. Самий сюжет цієї п'єси, присвячений війні між двома народами, наштовхував на таку її побудову. В „Дванадцятій ночі“ Шекспір безконечно поглибив і поширив його, подібно до того, як в окремих трагедіях згодом розвинув ті зародки сюжетів і положень, які він уже ввів в цю хроніку, де сцени між Глостером і його дружиною Елеонорою (частина II, дія I, сцени 2, 3) містять ядро сюжету „Макбета“, а в III частині—5 сцені II акту в монолозі Генріха підготовлює образ Ліра, так само як 2 сцена III акту і 5 сцена V акту дають уже всі ті риси характеру Річарда Глостера, з яких пізніше склався образ Річарда III. Отже цю хроніку можна вважати зведенням тих задумів Шекспіра, до яких він не раз повертався з ростом своєї майстерності.

Карл Іммерман (1796—1840) оповідає про свою постановку „Гамлета“ в Дюссельдорфі, що він примушував актрису, яка грала роль королеви в сцені „Мишоловки“, виходити уже в II акті разом з рештою акторів, що зайшли в Ельсінор, в одязі хлопчика—адже тоді ще не було жінок на сцені, а потім всю свою маленьку роль вона вела з тим фальшивим пафосом, з ходульністю, які так зло висміяв Гамлет в розмові з акторами⁴. Цей дуже вдалий задум показував наочно, що Гамлет засуджував дефекти гри, які йому доводилось бачити і на виставі, яку він влаштував: навіть в такій нечисленній трупі не всі зуміли виконати його поради. Скромна мета цих заміток—нагадати постановникам Шекспіра і про багатство засобів, які криються в його п'єсах для вияву актором його творчих сил, але разом з тим і про те вдумливе і уважне ставлення до його тексту, без чого замість користі можна лише нашкодити і авторові і всій постановці. Нагадати про це необхідно тим більш, що далеко не всі постановки Шекспіра на радянській сцені були бездоганні. Не можна забувати сумного досвіду Н. Акімова з „Гамлетом“ у вахтанговців. Зовсім недавно на дуже слизький шлях вступив артист Ваграм Папазян у своїй доповіді артистам Іранського театру в Тегерані на першій репетиції „Отелло“⁵. Він і сам

¹ Shakespearstudien, III т., 1876, стор. 299.

² Там же, стор. 101.

³ Max Wolff. Shakespeare. Der Dichter und sein Werk, I, 1907, стор. 388.

⁴ Monty Jacobs, op. cit., № 247, стор. 304.

⁵ Переклад, надрукований в додатках до його книги „По театрам мира“, „Искусство“, 1937, стор. 351—378.

не раз виступав в нашому Союзі в ролі Отелло, але за умовами своєї виключно сприятливої підготовки до сценічної діяльності міг бачити цю трагедію в виконанні артистів старого театру. Замість цього доповідь містить низку зовсім свавільних, особистих тлумачень поставника, який іноді в корені викривлює образи Шекспіра.

Така, наприклад, думка артиста щодо взаємовідношень Отелло і Дездемони. За його тлумаченням, у фатальну ніч убивства Дездемона спить „схвильована в своїй інтимній глибині молодій дівчини, яка не стала ще жінкою, схвильована так несподівано перерваними пестощами, що обіцяли довгожданне з'єднання з Отелло. Я особливо обстоюю саме таке пояснення цього моменту тому, що в моєму розумінні Дездемона помирає дівчиною, яка до останнього моменту свого життя тужить за незаганим щастям, яке ледве торкнулося її, але так і до кінця залишилось невідоме їй, це і складає основну лінію її особистої суб'єктивної трагедії“ (стор. 363).

Якщо ця вимога була здійснена, то залишилися зовсім незрозумілими для глядача слова Отелло до дружини в залі кіпрського замку. Попрошавшись з світою, він говорить Дездемоні: „Ходімо, люба. Коли ми в небезпеці шлях урвали, то в серце радості відкриєм шлях“ (II, 3).

Один з кращих виконавців цієї ролі Томмазо Сальвіні краще розумів пристрасну природу мавра. Ще в першій сцені цього акту, тільки но прибувши в гавань Кіпра, він біг по містках корабля до Дездемони, стискав її в своїх обіймах, і, піднявши на руки, біг з дорогоцінною ношею до замку, згораючи від нетерпіння насолодитися її незаганими пестощами. При цьому він випускав подробиці свого оповідання про воєнні справи, але зате глядач бачив перед собою те засліплення пристрастю, яке характерне не тільки для Отелло, але і для всіх закоханих чоловіків Шекспіра. І тому глядач охоче вірив Яго, коли той в третій сцені II акту говорив Кассіо: „Генерал відпустив нас так рано через любов до своєї Дездемони, та й хто б примусив нас за це його винити. Він з нею не провів жодної ночі“.

В 3 сцені III акту Отелло згадує:

Спокійно
Я спав вночі, веселий був і щирий,
І досі на вустах її не міг
Я поцілунків Кассіо відчути,

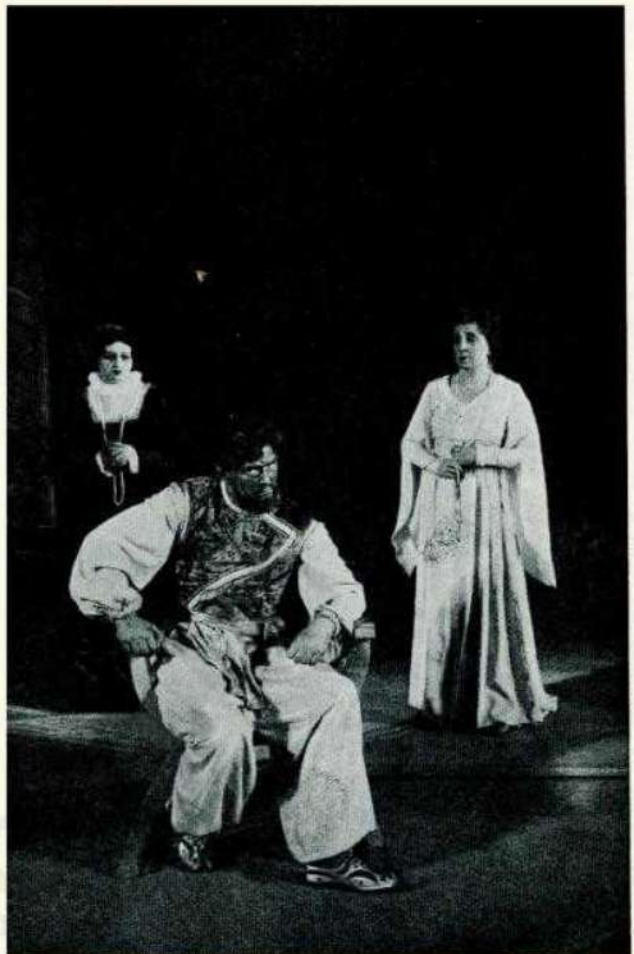
звичайно, цілує її, і треба бути надто своєрідної думки про пристрасність Отелло, гадаючи, що Дездемона залишилась дівчиною після цього.

І її власна обіцянка Кассіо:

На мужа просто я піду у наступ,
Благанням спокій я йому зруйную,
Позбавлю сну, зборю терпіння в нім,
І наше ліжко оберну на школу (III, 3) —

набуває особливого офарблення, якщо досі постіль була для Отелло місцем насолоди.

Цілком доволіне настоювання на незайманності Дездемони до самої смерті нічим не виправдане: ні текстом п'єси, ні звичаями того часу і вносить в її образ і образ Отелло м'яві фарби хворої сентиментальності в душі німецьких романтиків. Образ самого Отелло артист зовсім перевертає, заявляючи: „Якщо в інтерпретації одних Отелло ревнивий мавр, який убиває свою дружину з ревності, то для мене Отелло — просто людина, яка хоче дістати свою долю щастя під сонцем і бореться за збереження цього щастя до самої смерті“ (стор. 378), алеж „дістати долю свого щастя“ хочуть всі люди:



„Отелло“ в постанові запорізького театру ім. М. Заньковецької. Сцена з IV дії. Отелло—Романицький, Дездемона—Любарт

Макбет, і Річард, і Ромео, і Фальстаф, і Калібан. Шекспір відвів англійську драму дуже далеко від тих абстрактних і умовних образів, якими ще за короля Едуарда IV милувалися глядачі ходового мораліте про „всяку людину“ (Everyman). Він показав живих людей, кожен з яких за умовами свого оточення, свого класу і свого характеру, по-своєму шукає цю „долю щастя“, а тлумачення В. Папазяна стирає живі соковиті фарби з його ролей, залишаючи, замість людей з плоттю і кров'ю, їх бліді тіні.

Повнокровні люди Відродження підмінюються м'якими, занепадницькими мрійниками, і палкого мавра витісняє та „чужа людина“, яка в початковому нарисі пушкінського романсу про бідного рицаря живе „тліючи незайманим коханням“. Пушкін закликав сцену прислухатися до „духу часу“. Дух нашого часу вимагає іншого ставлення до Шекспіра: виконавець кожної його ролі на радянській сцені повинен одержати від поставника „найсприятливіші умови для вияву свого творчого таланту“, як цього хотів А. П. Ленський ще в 1900 році, а радянський глядач хоче побачити на сцені повне, глибоко правдиве і художньо досконале втілення думок і почуттів великого драматурга.