

«РОМЕО І ДЖУЛЬЕТТА» В. ШЕКСПІРА

I

В творчості В. Шекспіра трагедія „Ромео і Джульєтта“ що з'явилася в 1597 році, займає дуже значне місце. Це не тільки один із найбільш поетичних і майстерних творів великого драматурга, але й твір, що з'являється початком нового періоду в його творчості.

Справді, „Ромео і Джульєтта“—перша психологічна трагедія автора „Отелло“ і „Гамлета“; у ній зустрічаємо ми елементи, що розвиваються в наступних п'єсах Шекспіра.

Одним із найспірніших питань шекспірознавства є датування п'єс драматурга і встановлення оригінального тексту. На жаль, ми не маємо рукописів Шекспіра, а друковані видання його творів кишать друкарськими помилками, що часто зовсім спотворюють текст. Що ж стосується встановлення точної дати написання окремих його творів, то й тут важко вийти за грані гіпотези і стати на ґрунт реальних фактів.

Підсумуємо дані, до яких прийшло сучасне шекспірознавство у питанні про „Ромео і Джульєтту“.

Перше видання п'єси, як ми уже згадували, вийшло в світ у 1597 році, під такою назвою: „Чудово придумана трагедія про Ромео і Джульєтту. У тому вигляді як вона часто (з великим успіхом) привселюдно виставлялася

Високоповажного Лорда Хендсона слугами“. Це видання за його форматом і часом виходу в світ називається „Quarto I“.

Текст цього видання з літературної точки погляду не являє великого інтересу—остільки він спотворений друкарськими помилками, викривленнями і пропущками. Досить сказати, що, порівняно з наступним виданням, „Кварто I“ дає текст, скорочений на 775 рядків, тобто на одну чверть обсягу всієї п'єси.

Через два роки з'явилося друге видання п'єси під такою назвою: „Найчудовіша і найпечальніша трагедія про Ромео і Джульєтту. Наново виправлена і поліпшена. В тому вигляді як вона неодноразово виставлялася Високоповажного Лорда Камергера слугами“. Видання це називається: „Quarto II“. Воно дає текст більш поширений порівняно з Кварто I, але також з багатьма друкарськими помилками і викривленнями. Текст цей без сумніву висходить до сценічної традиції. Наприклад, перед фінальною інтермедійною сценою (IV, 5) у виданні Кварто II значиться: „Входить Вілль Камп“—цей останній був одним із кращих коміків у шекспірівському театрі і незмінним виконавцем ролей блазнів і дурнів.

1609 рік приніс третє видання трагедії, яке відрізняється від Кварто I і II лише посиланням на те, що п'єса виставлялася „слугами короля“ у театрі Глобус, а також наявністю нових друкарських помилок і викривлень. Відомий шекспіролог Рудольф Жене розцінює це видання дуже низько. Четверте видання „Ромео і Джульєтти“ (Quarto IV), що вийшло без зазначення року і не принесло ніяких виправлень текстологічного порядку, уперше мало вказівку на приналежність п'єси Шекспіру. На титульному листку кількох примірників надруковано: „Твір В. Шекспіра“. Це було останнє за життя, як можна гадати, видання п'єси. У тритомній збірці творів В. Шекспіра, що вийшла в 1623 році (т. зв. Folio I),

„Ромео і Джульєтта“ надрукована в останньому томі серед „трагедій“—між „Тітом Андроніком“ і „Тимоном Афіньським“. Це видання давало більш вивірений порівняно з попереднім текст, не вільний все ж від ряду викривлень. Наступні перевидання Folio I в 1632, 1664 і 1685 роках нічого нового в текстологію „Ромео і Джульєтти“ не внесли.

Знахідка шекспірологом Пен Кольєром в 1852 році примірника видання Folio II (1632) з поправками і примітками, зробленими письмом XVII сторіччя, після експертизи, проведеної спеціалістами, виявилась підробкою, що не має ніякої наукової цінності. Всі виправлення, що внесені Пен Кольєром у текст „Ромео і Джульєтти“ і увійшли в деякі видання Шекспіра (зокрема у російський переклад Н. Кетчера), тим самим повинні бути відкинута як фальсифікація. Наукові видання „Ромео і Джульєтти“ відтворюють текст першого Фоліо з виправленнями за Кварто II і III. Число видань п'єси як у збірках творів Шекспіра, так і в тих, що виходили окремо, не піддається обліку. П'єса перекладена майже на всі мови світу.

Питання про точне датування створення „Ромео і Джульєтти“ залишається і в цей час відкритим. Безсумнівне одне—створення п'єси припадає на більш ранній період і відділено від першого видання значним проміжком часу. Деякі шекспірологи на підставі слів мамки про те, що вже „минуло 11 років після землетрусу“, відносять дату створення п'єси до 1591 року, бо землетрус в Англії був в 1580 році (див. коментарі Р. А. Дусе'я до видання творів Шекспіра¹). Не кажучи вже про хисткість цієї основи, самий характер і стиль трагедії, що виявляє зрілу майстерність молодого генія, вимагає віднести п'єсу до пізнішого часу. Ніяк не можна погодитись, що „Ро-

¹ The Works of W. Shakespeare, complet in seven volumes. L, 1868).

мео і Джульетту“ написано до учнівських п'єс: „Даремні старання любові“ і „Комедія помилок“. З другого боку, велика кількість евфуїзмів (так називалась пишномовна літературна манера, що полягала в ефектних протиставленнях, пишних метафорах, в навмисній грі слів і т. д.), характерних для творчості Шекспіра першого періоду, тяжіння до закінченої віршованої строфіки, наприклад, до сонету,—пригадаємо початковий сонет (пролог), діалогічний сонет (сцена між Ромео і Джульєттою—1, 5), сонет, що завершує I акт (виголошується як і пролог спеціальним хором), велика кількість римованих рядків і навіть цілих монологів, що надзвичайно типово для ранніх п'єс Шекспіра,—все примушує віднести створення „Ромео і Джульєтти“ до першого п'ятиріччя літературної діяльності драматурга. Ернесто Россі, якимось кинув фразу, яку можна прикласти не тільки до актора, але й до самої п'єси: „Для створення Ромео потрібні якості, які ніколи не зустрічаються в один і той же час: молодість і майстерність. Коли є молодість, ще нема майстерності, а коли приходить майстерність—молодість без сліду зникає“. Шекспірові вдалося однак вмістити несумісне—з'єднати юність почуття і художньо повноцінне, творчо дозріле відтворення його. Шекспіролог Мелон відносить написання даної п'єси до 1595—96 років.

Сучасний шекспіролог Чемберс висловлюється на користь 1594—95 років, як приблизної дати написання „Ромео“. Очевидно, це найвірніше, хоча, на жаль, гіпотетичне розв'язання питання. Якщо п'єса була написана у 1595 році, вона тоді ж могла потрапити на сцену. При великій кількості драматичних новинок на той час, одна й та ж п'єса не могла надмірно часто виконуватися впродовж одного сезону. Перше видання „Ромео і Джульєтти“, що вийшло в світ до середини квітня 1597 р. (див. книгу Е. Даудена „Шекспір“), вказує у підзаголовку, що ця п'єса часто і з великим успіхом виста-

влялася на сцені. Для частих вистав потрібен час, до того ж створення п'єси і її надрукування завжди бували в ту пору відділені значним проміжком. Отже, наявність 2—3 років, що відділяють написання п'єси від її виходу в світ, обумовлена не тільки бажанням дозвільних коментаторів, а й самою дійсністю.

Як завжди у Шекспіра, сюжет „Ромео і Джульєтти“ не є його оригінальним створенням, а запозичений ним у попередників. У ряді дослідів встановлено літературний розвиток образів двох нещасних коханців, що впали жертвою ненависті батьків.

Джерела сюжету приводять нас до Овідія. Четверта книга його „Метаморфоз“ (вірші 55—165) оповідає про кохання Пірама і Фісби, що пізніше пародійно виклав Шекспір у комічних сценах „Сна літньої ночі“. І. А. Аксенов, що вказав на цю паралель, так неточно і викривлено виклав зміст поеми Овідія, що я змушений виправити його помилки¹. Дівчина і юнак, що жили у Вавілоні,—Пірам і Фісба—полюбили одне одного і зустрічалися проти волі батьків біля високої стіни, що відділяла їх будинки. Вони крізь щілини у стіні обмінювалися присягою і зітханнями. Одного разу закохані умовилися зустрітися під тінистим шовковичним деревом біля гробниці. Першою на побачення прийшла Фісба, але, злякавшись левиці, що зустрілася їй на дорозі, дівчина заховалася у печері, загубивши по дорозі своє покривало. Левиця „розтерзала його кривавою пашею“, і Пірам, який незабаром надійшов, подумав, що його

¹ За Овідієм, Пірам, побачивши скривавлений покрив Фісби і помилково прийнявши його за свідчення її смерті, кінчає життя самогубством. Незрозуміло, звідки взяв Аксенов історію дружби батьків коханців, що нібито передувала їх сварці. Також незрозуміло, чому тутове або шовковичне дерево (Morus), під яким зустрічалися коханці, обернено Аксеновим у гранатове (Punica Granatum).

кохана загинула. Нещасний проколов себе мечем. Побачивши його труп, Фісба також вкоротила собі життя. Це оповідання користувалось широким розповсюдженням в епоху Відродження, коли посилено почав розвиватися інтерес до античної культури. Природно, що могли виникнути і виникли наслідування даної поеми. Однак, твердити остільки безапеляційно, як це робить Аксенов, що четверта книга „Метаморфоз“ за допомогою продовжень, зроблених рядом авторів, послужила безпосереднім джерелом „Ромео і Джульєтти“, — все ж ми не зважимося. Навіть спокусливе сусідство „Ромео“ і „Сна літньої ночі“, відділене, правда, „Річардом II“, про що Аксенов забуває згадати, не може ствердити цієї гіпотези.

Надто іронічно ставився Шекспір до вистави „Трагедії про Пірама і Фісбу“, щоб трактувати її серйозно. Що ж стосується самопародіювання Шекспіра, то в нас нема ніяких даних на користь такої гадки. І нарешті, якщо стати на шлях шукань схожості між багатьма літературними сюжетами, ми їх знайдемо і в поемі Готфріда Страссбурзького „Трістан і Ізольда“, і в п'ятій пісні Дантового „Пекла“, що оповідає про печальну любов Франчески і Паоло і т. д. Далеко вірніше відмовитися від подібної роботи і встановити генетичний зв'язок між „Ромео і Джульєттою“ і його літературними попередниками. Спробуємо зробити це.

Відомий італійський письменник Мазуччо Гвардато з Салерно у своїй книзі „Новелліно“, що вийшла в світ 1476 року, в оповіданні тридцять третьому¹ (четверта частина), присвяченому найсвітлішому сеньйору герцогу Амальфі, дав перший виклад ситуації, покладеної в основу „Ромео і Джульєтти“. Молодий сьєнець на ім'я Маріотто Міньянеллі, коханець прекрасної дівчини Джа-

¹ А зовсім не в тридцять шостому, як указано в коментарях до нового видання Шекспіра — „Академия“, 1937 р., стор. 633.

нощи Сарачені, таємно повінчаний з нею августинським монахом, посварився з якимсь поважним мішанином і в запалі суперечки убив його. Маріотто утік із Сьени в Александрію до свого дядька, багатого купця. Батьки Джаноцци, які нічого не підозрювали про шлюб їх доньки з Маріотто, мали намір видати її заміж за одного юнака. Не знаючи, як уникнути осоружного шлюбу, Джаноцца звернулася по допомогу до монаха, який повінчав її з Маріотто. Він дав їй сонний напій, що діяв на протязі трьох днів і надавав живому подібність мертвого. Сплячу Джаноццу вважали померлою і поховали. Монах переніс дівчину до себе у келію, повернув її до життя і вона, передягнувшись послушником, направилася в Александрію. Однак, раніш ніж дівчина досягла мети, звістка про її смерть дійшла до Маріотто і він прибув у Сьену, щоб поглянути на могилу коханої. Тут його схопили і за присудом зняли голову. Нещасна Джаноцца, дізнавшись про загибель коханого, постриглась у монахині¹. У новелі Мазуччо герої мають імена, ще не схожі з іменами персонажів шекспірівської трагедії, дія розгортається не в Вероні, а в Сьені і в Александрії. Та це не істотно. У новелі цілком відсутній мотив ненависті двох родин. По суті шлюбів Джаноцци і Маріотто ніщо не загрожує і не заважає. Подруге, Маріотто вбиває при випадковій сварці не родича своєї коханої, а сторонню людину, що послаблює конфлікт, як і розв'язка (постриження в монахині Джаноцци). Та хоча новела Мазуччо і не послужила безпосереднім джерелом фабули „Ромео і Джульетти“, все ж вона з'явилась початком літературної традиції, що привела через сто з лишком років до написання великої трагедії. Дальший розвиток сюжет, вперше викладений Мазуччо, одержав у новелі Луїджі да Порто,

¹ Мазуччо Гвардато. „Новелліно“, переклад під редакцією А. А. Смірнова із вступною статтю А. Дживелегова — „Академія“, 1931 р.

що була написана в 1524 році і вийшла в світ у 1535 під назвою „La Giulietta“—„Джульєтта“.

Тут герої фігурують під своїми, пізніше увічненими Шекспіром іменами, в основу драматичного конфлікту покладена смертельна ворожнеча двох родин Монтеккі і Капулетті¹, описана перша зустріч Ромео і Джульєтти на балі у домі батьків Джульєтти; да Порто обертає випадкове вбивство міщанина в дуель між Ромео і родичем Джульєтти—Тібальтом, вносячи тим самим у новелу новий мотив боротьби між обов'язком і любов'ю. Розв'язка у всьому майже схожа з шекспірівською. Відмінність ось у чому: Ромео, побачивши мнимий труп Джульєтти, приймає отруту, у цей момент Джульєтта прокидається, розкриває таємницю коханцеві—однак пізно, отрута чинить своє діло, і Ромео вмирає. Вдихнувши отруйні випари, від задухи умирає над його трупом і Джульєтта. Ворогуючі родини примиряються біля могили своїх дітей. Да Порто наприкінці вихваляє вірність Джульєтти і моралізаторськи протиставляє її легковажності сучасних їй жінок.

У більш розгорнутому вигляді новела да Порто була оброблена у вигляді поеми:—„Нещасне кохання двох вірних коханців Джульєтти і Ромео“—1553,—що нале-

¹ Ці два прізвища уперше згадані Данте у шостій пісні „Чистилища“:

Приди взглянуть, беспечный, каковы
Мональди здесь, Монтекки, Капелетти—
Те — престы, а эти — без главы!

На основі дослідів Алессандро Торрі і Філалетта відомо таке: „Монтеккі—стародавній веронський патриціанський рід, що був головою партії Гібеллінів. Ряд представників цієї родини, як, наприклад, Карнароло Монтеккі, кінчив дні свої на ешафоті. В 1324 році Монтеккі були вигнані з Верони. Капелетті—також веронці, представники не менш стародавньої фамілії. Італійський коментатор П'єтро Фратічеллі називає обидва роди „нобілями і головами веронських родин“.

жить перу Бальдери (1553), а через рік у новелі („Новели“, II, 9) домініканського монаха Матео Банделло, де дана спроба психологічного осмислення вчинків основних героїв і нова мотивація їх поведінки. Слід ще згадати драматичну обробку цього сюжету, яка належить перу знаменитого „адрійського сліпця“ Луїджі да Грото (1541—1585) і названу ним „Адріана“. Дія п'єси¹ з Верони перенесена в Адрію, в давні часи; згідно з придворною поетикою „родинна ворожнеча обернена на суперництво короля і принців“ (Гаспарі). Імена дійових осіб змінені: Ромео обернений в Латіно, а Джульетта в Адріану. З боку поетичного трагедія ця не має значних достоїнств і являє крок назад порівняно з новелами Мазуччо і Банделло. Оповідання цього останнього було використане в „Історії Верони“ Джіролама делла Корта (1594), який намагався подати романтичний вимисел за справжню подію. За справедливим зауваженням Р. Жене, „не може бути ніякого сумніву в тому, що Корте розповідав за Банделло“².

Великий іспанський драматург, сучасник В. Шекспіра Лопе де Вега (1562—1635), дав і свою розробку повісті про печальну любов Ромео і Джульетти. Ми говоримо про його „комедію“—Кастельвіні і Монтехи“ (дата написання невідома)³. У цій п'єсі дано „щасливе“ розв'язання конфлікту.

Розелло Кастельвіно (Ромео) закохується в Юлію Монтехі, представницю ворожої родини. Монах Ауреліо

¹ Рік видання п'єси 1578, але, як зауважує А. Гаспарі, написана вона була ще в 1572 році (див. А. Гаспарі „Історія італійської літератури“, том II, стор. 521).

² Р. Жене, *op. cit.*, стор. 243.

³ Хай читача не дивує віднесення п'єси до розряду комедії. Особливість іспанської драматургії полягала також в тому, що всі драми місцевих письменників називалися „комедії“, тобто — п'єси, а жанр останніх визначався епітетом: „Комедія історична“, „побутова“, „плаща і шпаги“ і т. д.

(Лоренцо) таємно провадить шлюб, якому з усієї сили противиться віддана Юлії служниця Целія (її функції протилежні функціям шекспірівської мамки). Тим часом між Монтехами і Кагельвінами вибухає давня ворожнеча, і в вуличній бійці Розелло убиває брата Юлії донна Оттавіо і тікає. Граф Паріс рятує юнака від небезпеки, що йому загрожує (цей епізод не має аналогії в п'єсі Шекспіра). Батько Юлії примушує її вийти заміж за графа і остання вдається до сонного напою отця Ауреліо. Розелло дізнається про це із слів посланця і поспішає у склеп. Юлія і Розелло, знов з'єднавшись, ховаються у замиській фермі, куди приїжджає батько Юлії, його наречена, слуги і т. д. Юлія страхає батька і вимушує у нього згоду на її шлюб з Розелло. Комедія завершується трьома весіллями—слуга Розелло одружується з Целією.

Трагічна історія Ромео і Джульєтти була трактована іспанським драматургом як типова комедія плаща і шпаги. Можливо, коли б світ не знав шекспірівської п'єси, варіант Лопе де Вега являв би деякий інтерес. Але стара поговорка говорить: „зорі гаснуть, коли сходить сонце“. Тепер комедія Лопе значна тільки як розробка тієї ж теми, яка зустрічається у Шекспіра. Ніяке порівняння між обома п'єсами неможливе.

Нам осталося згадати французьку переробку новели Банделло, зроблену в 1559 році П'єром Буасто, де вперше введений аптекар, що продає Ромео отруту, і дана нова розв'язка: Ромео умирає до воскресіння Джульєтти, і остання, побачивши його труп, вбиває себе кинджалом. Новела Буасто надрукована серед його „трагічних історій“, знов таки перероблена двічі уже на батьківщині Шекспіра у поемі Артура Брука: „Трагічна історія Ромеуса і Джульєтти“ (1562) і в збірнику повістей В. Пайнтера (1557) „Палац насолоди“. В останній книзі є повість двадцять п'ята, назва якої говорить:

„Найсолодша історія про вірну і постійну любов між Ромео і Джульєттою, що розповідає, як один помер від отрути, а друга від мук і печалі“. Це прозаїчний англійський переклад і переробка французького переказу італійської новели Банделло. Цією повістю без сумніву користувався Шекспір, працюючи над своєю п'єсою¹. Однак, безсумнівно, головним джерелом для нього послужила згадана вище поема Артура Брука, яка являє собою звелений варіант і найпросторіший виклад усіх сюжетних ліній, вироблених столітньою літературною традицією Італії, Франції і Іспанії. Звернімося до цієї поеми. При першому порівнянні цього твору (досить просторого — поема налічує до 3800 римованих рядків) здається, що Шекспір відносно Брука з'являється плагіатором: розвиток дії у поемі і трагедії збігаються до найменших майже дрібниць, наявні текстуальні запозичення і т. д. Шекспір знайшов у Брука образи мамки і Меркуціо. Проте, подібності між Бруком і Шекспіром менше, ніж між людиною, що знайшла алмаз, і художником-ювеліром, що обточив його. Поема Брука являє собою у безладді зібрані каміння, цеглу, мармурові плити, граніт, перемішані із сміттям. Геній Шекспіра збудував з цього матеріалу струнку і завершену у своїй величчі будівлю. Різниця між Бруком і Шекспіром якісна. Один мав обдаровання, другий — геніальність. Шекспір вдихнув у чуже створіння душу. Справді, як переконливо довів Тен-Брінк у своїх лекціях про автора „Ромео і Джульєтти“²

¹ А. Брук вказує, між іншим, на існування п'єси про Ромео і Джульєтту, попередньої до його поеми. І. А. Аксенов висловлює правдоподібну гадку про те, що текст цієї п'єси, яка не збереглася в оригіналі, відтворений в уцілілій частині німецького перекладу у віденському виданні (1626) і пізнішому перевиданні Крейценаха.

² Див. російське видання книги Тен-Брінка — СПб. 1898, стор. 79 і наступні.

Артур Брук свою поему про печальне життя двох юних істот трактує у плані чистого моралізаторства. Ворожнеча між родинами Монтеккі і Капулетті існує у поемі незалежно від долі Ромео і Джульєтти. Коханці загинули жертвою „власної безрозсудності“. У поданому перед поемою сонеті („Argument“—Вступ), хоча і не підписаному, але без сумніву приналежному перу Брука, вказано:

Тоді коханці в пристрасті потворній
Забули друзів, родичів своїх;
Щоб подолати долю непоборну,
Пішли до зводниць і ченців лихих.

Вони прискорили своїм життям безчесним
Свій нещасливий і страшний кінець.

Тим самим поет розкриває сенс поеми і своє ставлення до її ідеї. Тут, звичайно, нема і не може бути нічого спільного з Шекспіром. Загибель Ромео і Джульєтти хоч і оплакується автором, але він не засуджує і людей, що привели до цієї загибелі. Філософське, глибоко гуманістичне тлумачення прийшло тільки з Шекспіром. Нарешті, ті зміни, які були внесені цим останнім у п'єсу, дозволяють нам говорити про самостійне творче ставлення поета до створеного іншими матеріалу. Брук намагається зберегти епічний рівний тон на всьому протязі поеми. Він розтягує події на дев'ять місяців, від чого слабне їх дійове напруження. По багато разів повторює окремі епізоди, зменшуючи тим самим їх інтерес.

Шекспір стиснув дію до кількох днів, помножив її динаміку, знищив її повторення, і тому любовне побачення Джульєтти і Ромео, по суті єдине (якщо не лічити першої зустрічі на балі (I, 5), епізода в саду і в келії Лоренцо), набуває неповторного значення. Всі образи перетворені, вірніше, створені наново: двомірні плоскосні образи Артура Брука стали об'ємними, багатопланними, які мають тіло і кров. Геометрію свого попередника

Шекспір замінив фізичним уподібненням природі. Нічого й говорити про те, що тягучі вірші Брука ні в яке співвідношення не можуть іти з полум'яною риторикою, вогненним пафосом, мудрістю і людяною схвильованістю дивних віршів Шекспіра.

Якщо ідея і філософський зміст твору знайдені драматургом самостійно, якщо образи дійових осіб створені ним, сюжетні положення стиснуті і перероблені Шекспіром, то чи можна вважати, що авторство „Ромео і Джульєтта“ треба поділити між великим драматургом і Бруком? Користуючись порівнянням одного старого англійського письменника, скажемо: „великий художник сам з'являється батьком і матір'ю своєї дитини,—якщо ця остання і виявляє випадкову схожість з кимсь стороннім, чи означає це, що фантазія художника зрадила його розум з розпустником? Душа генія може віддатися лише природі, а від цього вона стає ще більш незайманою“.

Справді, „Ромео і Джульєтта“, не зважаючи на ряд запозичень з поеми Брука,—твір глибоко самостійний, бо Шекспір нічого не брав у своїх попередників механічно, а завжди переробляв і засвоював собі чужий образ, думку, сюжет. Щодо цього геніальний драматург подібний до самої природи, що повсякчасно обновляється,—до природи, для якої ніщо не проходить без сліду і непомітно.

Перед нами трагедія „Ромео і Джульєтта“. Що дав у ній нового Шекспір? В чому неперевершена цінність цієї п'єси?

Геній Шекспіра формувався у складну і протирічну епоху, коли під ударами капіталізму рушилися основи старого феодального світу. Свідомість Шекспіра була розколота видінням страшних потрясань і передчуттям нових соціальних бур. Світ феодалізму був без повороту і до кінця засуджений і проклятий письменником.

У ранніх його хроніках, особливо написаних до створення „Ромео“, — „Генріх VI“, „Річард III“, феодальні взаємини встають перед нами, як взаємини, що ґрунтуються тільки на віроломстві, лжі, коварстві, братовбивчій ненависті і крові. Жага влади і могутності одна тільки живе у серцях звіроподібних істот і рухає ними. Ставлення до феодальної епохи не змінилося і в дальшій творчості письменника: тому, не відгороджуючи себе штучно від наступних трагедій, розглянемо це питання, надзвичайно важливе для з'ясування основної думки „Ромео і Джульєтти“. Нема простору для щирого почуття в світі, де все побудовано на злобі і ненависті. Хіба може існувати у цій дійсності ніжна і правдива Корделія? Її перемагають лицемірні і хитрі сестри. Гине невинна Дездемона, на яку зведено наклеп. Падає жертвою нерівної боротьби з несправедливістю Гамлет. Гине від меча Макдуфа Макбет, що, отруений жагою влади, переступив через кров.

Та Шекспір не менш сильно ненавидить той світ капіталістичної наживи, який приходить на зміну феодалізму, що вже рушиться. Гроші, отруєна влада золота лякають автора Гамлета. Якщо в Тімоні Афінському Шекспір, за геніальним висловом Маркса, розкрив фальсифікуючу силу золота, то в ряді його п'єс ми знайдемо цікаві висловлення про цей же предмет. У „Ромео і Джульєтти“, наприклад, є такий діалог. Ромео просить злиденного, знеможеного від голоду аптекаря продати йому отруту. Після недовгого вагання останній згоджується. Ромео віддає йому гроші й каже:

Ось золото—отрута щонайгірша,
Найгірший вбивця в цім огиднім світі,
Що всіх людей калічить і вбиває.
Отруту я продав — не ти мені.

Так між ненавистю до феодального світу і страхом перед новими взаєминами, що будуються тільки на

„чистогані“, пройшов великий гуманіст. „Велика несправедливість панує у світі“, так сформулював один дослідник основну думку трагедії Шекспіра. Але це не так. Шекспір ніколи не кінчає своїх трагедій песимістично-безнадійним акордом. Загибель прекрасних і чистих людей він показує не як прояв непереможної долі, а як щось необхідне і не даремне. Необхідне, вірніше, неunikливе, тому що звіряча злоба феодального світу несе загибель всьому людському, тобто несумісному з феодальним світом.

Не даремною показує Шекспір загибель своїх героїв тим, що знімає скорб про їх смерть перемогою справедливості над насильством. Корделія повішена, але Лір встигає убити її ката. Збожеволілий старий король прозріває перед смертю на справжню цінність людей у феодальному світі. Невинно убита Дездемона, і її убивця Отелло заколює себе над її трупом, але не уникає кари справжній винуватець усіх злочинів—Яго, і начальником на Кіпрі буде справедливий, чесний і благородний Кассіо. Гине Гамлет, але його смерть не даремна: знищений і похитливий сатир Клавдій, і на трон вступає достойний влади—Форгінбрас. Несправедлива загибель цих любимих нами людей, але вона приносить загибель світу, що обумовив її. Ця ж тема засудження феодалізму звучить і в трагедії „Ромео і Джульєтта“ не менш яскраво. Шекспір не моралізує, він стикає своїх героїв у такому конфлікті, який найбільш дійово розкриває ідейний замисел письменника. Цей конфлікт у „Ромео і Джульєтті“ подано як протистояння людей, що випередили свій похмурий час з вочасними законами, створеним ним (часом).

Вільне, нестримне, чисте почуття Ромео і Джульєтти не може бути сковане злісною ворожнечою. Воно перемагає ворожнечу і стверджує любов замість ненависті. Але ненависть сильна і її жертвами падають

дівчина і юнак. Лише над трупами загиблих відбувається примирення представників родин, що ворогували між собою.

Шекспір не пояснює нам причин цієї ворожнечі і це цілком законно. Коли б ми знали привід, що збудив ненависть між Монтеккі і Капулетті, навряд чи з таким інтересом могли б стежити за ходом розвитку дії. Справді, коли б причина ця була нікчемна, вона надала б всьому фону трагедії комічного відбитку; коли б вона була важливою і значною, частина нашого співчуття була б віднята від Ромео і Джульєтти і переадресована старикам. Обидва виходи однаково незручні. Геніальність іноді полягає в замовчанні. Так і тут. Шекспір не будує своєї п'єси на механічному протиставленні злих стариків—добрій молоді. Феодальними забобонами були заражені не тільки представники старшого покоління, а й молодь. Юний Тібальт, наприклад, більше нетерпимий у своїй родовій ненависті до Монтеккі ніж батько Джульєтти. Штрих надзвичайно типовий для реалістичної манери Шекспіра. Ворожнеча між родинами по суті немає сенсу. Капулетті зауважує (Д. I, 2):

Однаково покарано мене
З Монтеккі—тож додержувати миру,
Здавалося б, не важко нам обом.

На що молодий граф Паріс резонно відповідає:

Обоє ви шановні громадяни,
Та й ворожнеча ця усіх гнітить.

Проте, ніхто не робить висновку з цих слів. Ненависть і ворожнеча тривають, підігриваючись штучно час від часу. Шекспір з незвичайною майстерністю рисує цю традиційно-інертну ненависть, підтримувану як священний вогонь на вогнищі. Він показує в той же час, як безглузда і тупа злість доводить людину до без-

тьмного убивства і злочину (Тібальт убиває Меркуціо, Ромео вбиває Тібальта, родича Джульетти). Залізна закономірність лежить в основі сценарія і всієї побудови п'єси. В ній нема нічого випадкового,—все потрібне. В отруєній атмосфері ворожнечі зустрічаються Ромео і Джульетта. Один з буржуазних шекспірологів скорбно зауважував, що для нього незрозуміло, чому Шекспір примусив Ромео спочатку закохатися в Розаліну, а лише після неї в Джульетту і тим самим убив свіжість і чистоту першого почуття. Дивовижна тупість. Ромео до Джульетти любив саму любов, майже уподібнюючись Керубіно; Розаліна була для нього лише умовним втіленням його почуття. Шекспір не виводить на сцену Розаліни; її невиразний образ створюється лише у словах героїв п'єси і зникає, померкнувши у сяйві краси Джульетти. Так народжується справжня, єдина і непереможна любов.

У світовій літературі важко підшукати образ дівчини, який міг би сперечатися у своїй чистоті і поетичному тремтінні з образом чотирнадцятирічної доньки Капулетті. І знаменно, що він писаний не голубою, рожевою або іншою такою ж „невинною“ фарбою, а створений у всій багатобарвності реального життя. Джульетта знає голос почуття, але розум ніколи не заглушується ним. Чи означає це, що Джульетта розсудлива? Ні в якій мірі. Вона—справжня дитина свого часу, та різниця між нею і її середовищем полягає в тому, що дівчину Відродження (свою сучасницю) Шекспір помістив в умови середньовіччя. У Джульетти ніжне любляче серце, вона здатна любити до самозабуття—та вона так і любить свого Ромео, але перше ніж стати його коханою, вона хоче зробитися його дружиною. Чи звучить у цьому ехидний практицизм Мефістофеля, що співає під дверима Гретхен?

Влюбленною будь,
Но не забудь,—
К любови єсть путь,
Лишь обменив колючко.

Ні, ніскільки. Джульєтта назавжди віддає себе Ромео і такої ж ціни хоче від нього. У Джульєтти твердий, рішучий характер, наполегливість і сильна воля, якої ніщо не зломить. Геній Шекспіра великий настільки, що, вкладаючи в образ дівчини, що починає жити, ці чоловічі риси, він обдаровує її жіночими якостями і чарами. Джульєтта бере на себе важку і велику частину іспитування: для того, щоб з'єднатися з коханим, вона переступає через страх смерті, через жах посмертного пробудження у склепі між трупів. Велике серце і розум подарував Шекспір своїй героїні; і хоч трагедія побудована на нерозривній єдності двох коханців і вирвати одного з них означає подолати обох, все ж першим між рівних буде Джульєтта. І якщо, скоряючись традиції, що завжди ставила чоловіче ім'я перед жіночим, Шекспір назвав свою п'єсу „Ромео і Джульєтта“,—він в останніх двох рядках трагедії виправив цю помилку і написав:

For never was a story of more woe,
Than this of Juliet and her Romeo

тобто:

Одвіку не було сумнішої історії,
Ніж ця (повість) про Джульєтту та її Ромео.

Не так, тобто невірно, перекладали закінчення п'єси всі перекладачі, у тому числі, на жаль, і автор цих рядків, що не знайшов покищо нічого рівноцінного скупим і печальним словам Шекспіра.

Ромео у п'єсі належить більш пасивна роль порівняно з його коханою. Він більше говорить, ніж діє, і більше відчуває, ніж думає. Він плаче і ридає у без-

силлі і не може без сторонньої допомоги (Лоренцо) знайти вихід. Хотів цього Шекспір чи ні, але він створив образ мужньої жінки і жіночоподібного чоловіка. Розуміється, це стосується не образу в цілому, а окремих моментів ролі. Ромео палкий і нестримний у своєму спрямуванні. Він позбавлений, видимо, твердої, наполегливої волі. У нього сила волі безвольної людини, тобто упертість. Тихий і лагідний, він страшний, коли запальність рухає і керує ним. Ромео правдивий і чесний. Він гідний своєї подруги. Ромео надто довгий час віддав бездіяльності в штучному присмерку своєї кімнати, він надто звик до власного товариства. Юнак,— вік якого не вказаний, та навряд чи йому більше як 18—20 років, він передчасно постарів або йому так здалося. Зустріч з Джульеттою розкрила перед ним новий світ:

Відкрийте правду, очі:
Краси не знав я до цієї ночі!

Але не тільки „краси“ (beauty) не знав до ночі своєї першої і рішучої зустрічі з Джульеттою Ромео. Він не знав життя. І взяв його повно, всеосяжно—через любов. Все існування Ромео в його почутті до Джульетти, і він гине тоді, коли дізнається про смерть коханої. Шекспір у цьому місці обрушує на актора завдання складності і тягара неймовірного. Слуга Ромео сповіщає своєму хазяїну фатальну звістку про смерть Джульетти. Шекспір не вкладає в уста Ромео кольористого евфуїстичного монолога, ніякої пишномовної тиради. Ромео питає лише (Д. V, 1):

Ти правду кажеш? Зорі викликаю.
Ти знайдеш дім мій, дай перо, папір
І коней пригодуй—вночі поїду.

Лише одна фраза—виклик зорям—видає хвилювання Ромео, стримуваний ним відчай і скорб. Про те, що

він почуває, говориться не його словами, а устами Балтазара:

Страшенно зблідли ви, ваш зір віщує
Жахливе лихо...

Так Ромео, „що збільшував раніше тумани й росу зітханням й слізьми“, приходить наприкінці п'єси до благородної стриманості почуття, тим більше сильного, що міцніше воно заховано. Ромео біля могили Джульєтти знаходить слова значні, глибокі, скорбні і разом скромні. Його велика душа розкривається в них і через них, для нас стає зрозуміло, чому загинув Ромео і чому загинула Джульєтта.

У трагедії виписаний кожен образ: крупний і епізодичний, другорядний і заголовний. Мамка—втілення здорової життєвої сили земного, тілесного і радісного існування. Це не стара відцвіла жінка. Її дочка Сюзанна—ровесниця Джульєтти; мамка молоком своїм вигодувала останню. Найбільше їй тридцять років. Вона не стоїть на сторожі незайманості своєї панни, але, щиро бажаючи їй щастя, сама допомагає Ромео знайти доступ до ложа Джульєтти. Вона не черства серцем, і тільки тверезий практицизм звучить у її пораді взяти замість Ромео—Паріса.

Коли б потрібно було шукати в художній літературі портрет італійця епохи Чинквеченто, то навряд чи могли б його знайти не в образі Меркуціо. Він у більшій мірі італієць ніж герої, створені італійцями ж. Силою генія Шекспір, що ніколи не був в Італії і знайомий з її літературою з небагатьох перекладів на англійську мову, проник у саме серце епохи і країни. Кров, що тече в жилах Меркуціо—вогонь, феєрверк,—точна подібність його розуму. Глузливість характерна для Меркуціо, але це не зашкарублий нігілізм пройдисвіта-диніка, а своєрідне маскування мислей і дум людини.

Меркуціо здатний до вірної дружби і відданої любові до друга, його лихослів'я—засіб приховати від сторонніх свою душу. Меркуціо повний життя і іскристої молодості: вона грає в ньому, як шампанське, і ніколи не осяде на дні. Постаріти він не може, він може тільки умерти—раніше, пізніш—інша справа, швидше раніш, ніж пізніш. Розум, язик і рука, продовжена шпагою, у Меркуціо зв'язані нерозривно. Коли шпага Тібальта проколює Меркуціо, опускається рука останнього, шпага падає на землю, а потім настає смерть. Меркуціо не брeтер, хоча шпага у нього не засиджується у піхві,—він справжній син Відродження, що не знає розходження поміж словами і ділом, а тому завжди захищає своє діло шпагою.

На жаль, у текстовому розумінні роль Меркуціо потерпіла найбільше: багато його дотепів і каламбурів тепер незрозумілі, тому що втрачений реальний сенс розумінь, що за ними ховався, багато чого неможливо перекласти через викривлення справжнього тексту, багато неспішне, бо сміх старіє найлегше і найраніш. Але й бліда, вицвіла фігура Меркуціо чарує нас своєю яскравістю і бурхливою пристрасною закоханістю в життя.

Особливе місце займає у п'єсі Лоренцо. Це мудрець і вчений, що пізнав природу в її незвіданих таємницях, це людина, що випередила свій час і своїх сучасників. Належність Лоренцо до розряду духівництва не може і не повинна нас бентежити. В епоху середньовіччя і раннього Відродження єдиними представниками науки були монахи, клірики, священики. Багато знаменитих праць залишено ними і багато відкрить зроблено: імена Абеляра, Рожера Бекона, медонського кюре Рабле і багатьох інших „монахів“ відомі людству. Розуміється, далеко не всі клірики були друзями науки, але ті, хто був другом науки, в силу умов епохи належали до духовного звання, що давало його носителям ряд привілеїв і прав. Лоренцо—

гуманіст, що знає справжню цінність людини і піклується про неї. Лоренцо стає другом і оборонцем молодих коханців, бо він сподівається, що, з'єднавши Ромео з Джульєттою, покладе край вічній ненависті і ворожнечі родів. Лоренцо—філософ і мудрець. Він не дивиться на людей зверху вниз, але, співчуючи їм, розуміє їх помилки. Мудрість Лоренцо—результат його творчого життя, вчення Лоренцо не відмовлення від радостей життя, не проповідь смиренності, а заклик до щастя і любові.

З такою ж ретельністю виписані і інші образи—молодого і прекрасного Паріса, який достойний любові Джульєтти, але не може її заслужити, тому що вона віддана іншому, стариків Монтеккі, запального, але й відхідливого Капулетті, образи слуг і т. д.

Надзвичайно дійово і динамічно побудований сценарій п'єси. Якщо за основу драматургічного аналізу п'єси взяти відому схему Густава Фрейтага¹: а) вступ або експозиція), б) піднесення), в) кульмінація, г) спад або поворот, д) катастрофа,—то ми побачимо, що побудова п'єси надзвичайно дотепна. Експозиція дана динамічно. Уже перші репліки слуг ворогуючих панів вводять нас в атмосферу родової ненависті і ворожнечі. Сцена будується за законом симетрії. На веронській площі бродять, озброєні мечами і щитами, слуги Капулетті—Самсон і Грегорі. Їх слова експонують ворогування двох домів. Назустріч слугам виходять також двоє слуг Монтеккі—Абрагам і Балтазар. Вони починають сварку. Бенволіо Монтеккі намагається її припинити, але поява небожа пані Капулетті, „завзятого“ Тібальта, роздуває сварку і обертає її в сутичку, в яку включаються, симетрично з'являючись на сцені,—прибічники обох партій: пані і пан Капулетті, пані і пан

¹ Gustav Freitag. „Die Technik des Dramas“, Leipzig, 1887, стор. 102.

Монтеккі. Сварка розв'язується верховним втручанням князя, прибічника миру і ворога родової помсти. Так дає Шекспір загальну експозицію фону і людських взаємин. Поступово на цьому фоні починають проектуватися образи основних персонажів п'єси. З розмови Бенволіо з панею і паном Монтеккі вимальовується образ мрійного і скорбного юнака Ромео, і, коли він дістає тіло і кров, реальний Ромео виходить на сцену. Експозиція веде нас на вулицю перед будинком Джульетти Капулетті; ми підслуховуємо бесіду старика батька з молодим графом Парісом, закоханим у дівчину, дізнаємося про намір Ромео увійти в дім свого ворога і нетерпляче ждемо першої зустрічі з Джульеттою. Джульетта мовчить, говорить скупो і небагатослівно, але кожне її слово сповнене значення: це істота з багатим внутрішнім життям, що не легко розкривається для стороннього погляду. Неминуча зустріч Джульетти і Ромео (сцена свята) з'являється безперечно початком драматичного вузла або піднесення дії. В свою чергу ця сцена—одна із найзначніших у трагедії—розпадається на ряд шматків: інтермедійний епізод слуг, гостинність Капулетті, що зустрічає гостей, спалахнення Тібальта і його вихід, зустріч коханців і короткий діалог Джульетти з мамкою, коли дівчина пізнає у коханому ворога¹. Дія наростає і підіймається у своєму напруженні—другий акт приносить зустріч Джульетти і Ромео в саду, звернення останнього до Лоренцо з проською повінчати їх, зустріч з мамкою і фінальний прихід Джульетти у келію до Лоренцо. Перший акт завершується вогненним спалахом любові в серцях Ромео і Джульетти, другий—шлюбом коханців. Все йде рівно, спокійно, плавно. Ворогування відсунуте, про нього забули. Та це лише тимчасова передишка.

¹ G. Freitag. „Die Technik des Dramas“, стор. 100—101.

До цього часу Ромео і Джульєтта стояли „осторонь сутички“, але центробіжна сила втягує їх: поміщаючись за убитого друга, Ромео вбиває двоюродного брата Джульєтти. Між ними кров. Смерть Тібальта і вигнання Ромео—центральный епізод п'єси, початок її динамічного напруження або кульмінації. Та нещастя обрушується не тільки на Ромео. Життя коханців зв'язане нерозривно. Разом приходять до них радості і печалі. Ромео повинен заховатися у вигнанні, а Джульєтта вийти заміж за нелюба Паріса. Вузол стягнений вкрай. Смілива і рішуча Джульєтта, після страшної сцени з батьками, для вигляду вирішує скоритися їх волі. На цьому закінчується третій акт. Четвертий приносить поворот дії: Джульєтта приймає сонний напій і тим позбувається шлюбу з немилим.

Катастрофу приносить останній акт трагедії: затримка посланця Лоренцо, прихід Ромео до гробниці, дуель з Парісом, самовбивство Ромео, воскресіння з мертвих і реальна смерть Джульєтти, пізні примирення батьків—ось зміст цієї короткої, але насиченої динамікою дії. Сценарій трагедії багатий на епізоди інтермедійного характеру: вихід слуг у першому акті, зустріч мамки і Меркуціо, поява музикантів і слуги біля смертного ложа Джульєтти (четвертий акт) і т. д. Функція цих епізодів—розв'язати драматичне напруження трагедії шляхом контрастного введення „комічних“ сцен. Інша справа, що комізм у всіх подібних епізодах незвичайно умовний і тепер майже невловимий, а тому функція їх більше угадується ніж відчувається безпосередньо.

Локальний колорит „Ромео і Джульєтти“ також досить умовний, як, між іншим, у всіх „іноземних“ п'єсах Шекспіра. Якщо у „Венеціанському купцеві“ герої крокують по лагунах пішки, не вдаючись по допомогу гондол, а в „Зимовій казці“, навпаки—береги Богемії

обмиваються морем, якщо в „Коріолані“ римляни називають один одного Дік і Гоб, то італійський колорит „Ромео“ не виходить за межі театральної умовності. Італійці називають один одного—лорд і леді, прізвище батька Ромео—Монтегю, а батька Джульєтти—Капулет, жителі славного міста Верони, які розмахують палицями і вимагають мечів, списів і алебард, більше нагадують поважних лондонців, як, між іншим, і сама Верона нагадує столицю Англії. Звідси питання: що вірніше при постановці „Ромео“—виходити з реальної історичної Італії чи сучасної Шекспіру Англії? Автор цих рядків висловлюється на користь останнього.

Тепер—кілька побутових довідок, які можуть бути корисні для постановки п'єси. Приходячи на свято в дом Капулетті, Ромео бере в руки факел. Під час бенкетів, весіль і інших свят зали освітлювались восковими факелами. Кожен гість повинен був приносити з собою смолоскипа, якого він передавав потім слугі. Не вважаючи на зовнішню декоративність жител знатних англійців XVI сторіччя, у них зберегалось багато пережитків середньовіччя. Так, наприклад, підлоги у замках і навіть у палацах встилалися соломою, а не килимами. У найурочистіших випадках вдавалися до очерету. Про цей англійський звичай італієць Ромео говорить (Д. I, 4):

Нехай вже молодь жвава
Товче ногами очерет.

Трохи незрозумілі слова Джульєтти, звернені до Ромео, „мов з книжки поцілунок“—точніше, „цілуєте немов за книжкою“ або „по книжці“, знаходять своє пояснення у давній сценічній традиції виконання цієї сцени. Ромео іде в костюмі пілігрима, тобто в довгій рясі і широкополому капелюсі. У нього в руках вигнута палиця

і книга, очевидно біблія або євангеліє. Коли він цілує Джульетту, то розкриває книгу, щоб заховати від сторонніх цей поцілунок. Говорячи „цілуєте по книзі“, Джульетта ніби натякає на те, що Ромео вивчився цілуватися по біблій. Сценічна традиція виводить у цій сцені Джульетту в масці. До речі маска з'ясовує, чому на запитання Ромео: „хто пані, що красою прикрашає“ — слуга Капулетті відповідає: „не знаю“.

Молоді знатні жінки в Англії шекспірівської епохи, виходячи на вулицю, прикріпляли до свого пояса гаманця і кинджала. Так, Джульетта (Д. IV, сц. III) кладе на стіл ніж. Вона виходила в місто, була у келії в отця Лоренцо, — звідси зрозуміло, чому у неї зброя.

Дія п'єси розгортається у першій половині липня, бо до свята Петра, в яке Джульетті повинно сповнитися чотирнадцять років і яке припадало на перше серпня, зосталось, за словами пані Капулетті, „два тижні“.

Дія трагедії відбувається на протязі шести сценічних днів.

II

Нижче подані рядки ніяк не можуть претендувати на вичерпну сценічну історію шекспірівської трагедії. Це не більше ніж короткий перелік кількох найзначніших постановок „Ромео і Джульетти“.

Перша вистава трагедії могла відбутися між 1595 і 1596 роками (вказівка першого Кварто). Вона мала успіх. У всякому разі сучасник Шекспіра Марстон згадує про постановку „Ромео і Джульетти“ в 1598 році (сатира X „Бич підлоти“). Чи виконувалась трагедія в останні роки — невідомо. Заборона театру пуританами після приходу до влади Олівера Кромвеля (1649 р.) була одною з причин майже повного забуття Шекспіра на його батьківщині у другій половині XVII сторіччя. Пе-

реробки В. Давенанта давали викривлену уяву про великого драматурга. Справжнє воскресіння з мертвих для Шекспіра, а значить і для „Ромео і Джульєтти“, приходить у XVIII сторіччі разом з Давідом Гарріком, великим англійським актором. Цей знаменитий реформатор британської сцени розкрив образи геніального драматурга у всій багатогранності. Втім і йому довелося грати не справжній, а перероблений текст. Всі зміни і пристосування робив він сам. В „Ромео і Джульєтти“ (редакція Гарріка) печальний фінал був перероблений так: Ромео приймає отруту і бачить пробудження Джульєтти. Відчай і радість поєднуються разом. Ромео вмирає, а тоді і Джульєтта себе заколює. В цій редакції п'єси Шекспіра виконувалася аж до середини XIX віку.

Англійська трупа привезла трагедію в такий редакції в Париж, і Берліоз, побачивши виставу „Ромео“ з Г. Смітсон у ролі Джульєтти, створив свій варіант фіналу для написаної ним „драматичної симфонії“. Романтично, схвилювано, пристрасно і палко грав Ромео на початку XIX віку Едмунд Кін, якого Генріх Гейне характеризував так: „В голосі його були модуляції, в яких відкривалося ціле життя, повне жаху; в очах його—огні, що освітлювали весь морок душі титана“¹. 50—60 роки XIX віку дають світові нового Ромео—великого Ернеста Россі. У своїх „Спогадах“ геніальний актор розповідає, як він працював над роллю. Россі трактував Ромео не як „юнака, закоханого в свій ідеал, а людину, що бажає очистити цей ідеал в горні духовного відродження, звідки він проявляється просвітленим і визначеним, здатним радіти і страждати, любити і бути любимим, офірувати і приймати офіри“².

¹ Г. Гейне. Полное собрание сочинений, том VI, стор. 336.

² Э. Росси. 50 лет артистической жизни, СПб, 1896, стор. 102.

Судячи по відзивах преси, запал і пристрасть відтінялися Россі в його виконанні Ромео, і тому мав рацію англійський критик (газета „Belle's life“), який писав, що Россі продовжує традицію Е. Кіна.

Геніальною Джульеттою була Елеонора Дузе, яка виконувала цю роль, як і Россі, до глибокої старості. Сила генія, однак, була така, що глядач не помічав віку актриси. Дузе грала сміливо й відважно. Знамениту сцену прощання з Ромео (Д. III, 5) вона проводила, лежачи з ним в одній постелі. За відзивом критики, Дузе-Джульетта була втіленням дівочої чистоти і ясності. Як і завжди суб'єктивна художниця, артистка вносила в образ багато індивідуальних, лише їй властивих рис і фарб.

Своєрідну умовну постановку трагедії виконав Гордон Крег на початку ХХ віку.

Останнім великим Ромео буржуазного театру напередодні імперіалістичної війни був Сандро Моїссі, який грав цю роль у знаменитій виставі М. Рейнгардта разом з Каміллою Ейбеншютц (Джульетта). В його виконанні розкривалась велика душевна втома і передчасна душевна старість. Це був духовний співбрат Освальда з „Привидів“. Американська преса відзначає Катаріну Корнелль, як кращу Джульетту сучасного театру (Нью-Йорк, 1934). (Див. Theatre Arts Monthly, 1937, № 1).

Особливе місце займає „Ромео і Джульетта“ в історії російського театру. Переклади уривків трагедії почали з'являтися в Росії вже в 1772 році. Але повний переклад, виконаний Катковим, вийшов лише в 1841 році. Це був рік першої вистави великої трагедії на обох імператорських сценах, бо до цього в Росії виконувалась тільки переробка з німецького. У Москві прем'єра відбулася 17 січня (29/I) 1841 року в бенефіс П. С. Мочалова. З афіші першої вистави: „Ромео—Мочалов, Юлія—Орлова, Капулетті—Щепкін, Меркуціо—Самарін“. Спектакль не мав ніякого успіху. Приблизно такої ж долі

зазнала трагедія і в Петербурзі, де п'єсу не врятувало виконання заголовної ролі В. Каратигінім. Відновлення трагедії на сцені Малого театру припадає на 15. X. 1881 року, коли вона була поставлена у бенефіс А. П. Ленського. На цей раз трагедія йшла в перекладі Н. Грекова. Головні ролі виконували: Ромео—А. П. Ленський, Капулетті—Самарін, Джульєтти—М. Н. Єрмолова, Лоренцо—О. Правдін. Два геніальних виконавці заголовних ролей забезпечили спектаклеві видатний успіх. Ленський був і залишився кращим Ромео російської сцени. Нарешті, втретє трагедія була поставлена на сцені Малого театру у сезон 1901 року у новому перекладі А. Соколовського. Ромео грав А. Остужев (нині народний артист Союзу РСР), Меркуціо—П. М. Садовський, Лоренцо—С. В. Айдаров, Джульєтту—Юдіна. Ця постановка, здійснена під керівництвом А. П. Ленського, ретельною розробкою, художньою значимістю і майстерністю є краща дореволюційна постановка трагедії.

Постановка п'єси, здійснена в 1921 році на сцені московського Камерного театру (режисер А. Таїров, художник А. Екстер, музика Анатолія Александрова, Ромео—Н. Церетеллі, Джульєтта—Аліса Коонен), не принесла перемоги театрові. Цей спектакль мав підкреслено абстрактний позачасовий характер. Він наближався до містерії на тему про вічну любов і смерть. Все реалістичне було витравлено з нього. Постановка „Ромео і Джульєтти“, здійснена А. Поповим (театр Революції, 1935), з'явилися найзначнішою у сценічній історії п'єси в СРСР. Цей спектакль намагався розкрити п'єсу, як соціальну трагедію. Не огрублюючи і не вульгаризуючи Шекспіра, режисер втілював свою трактовку п'єси у формі видовищній і насиченій. Ранок на площі Верони. Серед людей бродить прекрасний, повний молодості юнак. У сутичці ворогів чиясь шпага вбиває його. І щойно ще живий хлопчик падає на землю трупом. Так вводить

режисер глядача в атмосферу п'єси. Успіх спектаклю обумовлений був у значній мірі блискучим виконанням ролі Джульєтти заслуженою артисткою М. І. Бабановою. Цікава була постава, здійснена С. Радловим в студії його імені.

З периферійних спектаклів нам відома постановка трагедії на сцені архангельського Великого драматичного театру.

Ряд театрів УРСР гадає показати постановку трагедії: київський театр для дітей, харківський ТРОМ, чернігівський театр ім. Шевченка і т. д. Театральна історія п'єси в повоєнні дні тільки починається.

III

Трагедія „Ромео і Джульєтта“ знайшла великий відбиток і в музиці оперній, театральній і симфонічній. Назвемо такі твори, використавши наші відомості й бібліографічний покажчик Гуго Рімана „Opern Handbuch“, L., 1887. Першою у часі була „Траурна пісня про Ромео і Джульєтту“ („Dirge in Romeo and Juliett“) Т. А. Арне, вперше виконана в Лондоні в 1750 році. Одною із перших спроб оперного втілення трагедії був твір на чотири акти французького композитора Ніколя Далейрака (1753—1809) „Ромео і Джульєтта“ (Tout pour l'amour—Все для любові), текст Монвеля, вперше поставлена в Парижі 6 липня 1762 року. Понад мелодійну, але поверхову музику композитор тут не піднявся. Ні про яку відповідність Шекспірові, зрозуміло, не може бути й мови. Шекспір і Далейрак несумірні. Через 16 років після опери французького композитора з'являється німецький зінгшпіль „Ромео і Джульєтта“ (Romeo und Julie) Георга Бенди (1722—1795), написаний за текстом Готтера. Цей триактний зінгшпіль був виставлений в 1778 році в Готе, де композитор служив капельмейстером. Лібреттист обернув трагедію Шекспіра в мелодраму; на рівні тексту була

й музика. Нова спроба музично-сценічного тлумачення п'єси була зроблена 1782 року Йозефом Шванбергом (1740—1804), який написав для Брауншвейга італійську оперу „Romeo e Giulietta“, яка не підіймалась над рівень ученицького наслідування Моцарта. 1789 року з'явилась опера під тією ж назвою, яка належала Луїджі Марешалчі — вона так само не принесла нових досягнень у справу музичного відтворення образів Шекспіра. Великосвітський аматор барон Рюмлінг написав і поставив в 1790 році у своєму замку Карлсберг (поблизу Мюнхена) французьку оперу „Roméo et Juliette“. Відомостей про цю оперу автор цих рядків не має. Манускрипт її, здається, не був виданий. Відомий композитор і піаніст Даніель Штейбельт (1765—1823) поставив у вересні 1793 року на сцені театру Фейдо триактну оперу „Ромео і Джульєтта“ за лібретто Сегюра. Тут вона пройшла дев'ятнадцять разів, потім попала на сцену „Комічно опери“. Музика Штейбельта надзвичайно ефектна, але також і поверхова. Серед численних опер, написаних популярним італійським композитором Ніколо Антоніо Цінгареллі, помітне місце займає наспівна і мелодично прозора опера „Джульєтта і Ромео“, написана на основі лібретто Джузеппе Фоппа на три акти і виставлена уперше в Мілані 30 січня 1796 року. Менше значна опера другого італійця Ніколо Ваккаї (1790—1848), яка також носить назву „Джульєтта і Ромео“ на три акти, лібретто Романі. Прем'єра відбулася в Мілані 31 жовтня 1825 року¹. Кумір паризьких дам ХХ років минулого сторіччя, знаменитий тенор Мануель дель Пополо Вісенте Гарсія (1755—1832) написав для Нью-Йорка італійську оперу „Ромео“, виставлену там в 1826 році.

¹ В операх італійців партію Ромео передавали сопрано і таким чином ролі обох коханців виконувались жінками. Стендаль у своїх „Нотатках дилетанта“ багато разів повертається до блискучого виконання артисткою Паста ролі Ромео.

Ніякого музичного значення цей твір не має, як і опера Карло Гульєльмі молодшого „Ромео й Джульєтта“ (1816).

Знаменитий музично-сценічний твір за трагедією Шекспіра створив в 1830 році Вінченцо Белліні (1801—1835). Опера його носила назву „I Capuleti ed i Montecchi“. Композитор використав старе лібретто Романі, яке було написане ще для опери Ваккаї і не передавало поетичних достоїнств трагедії. Проте сила музичного виразу, ясність тональної мови, мелодійність і простота його покривали хибі лібретто. Опера користувалась величезною популярністю, а окремі її фрагменти послужили основою для створення фортепіанних транскрипцій і фантазій. Найзначнішим твором, натхненим трагедією Шекспіра, з'явилась написана Гектором Берліозом драматична симфонія для оркестру, солістів і хору „Roméo et Juliette“—Париж, 24 листопада 1839 року. Композитор вказував у своїх „Мемуарах“: „Нарешті після довгого вагання зупинився я на думці написати симфонію з хорами, соло для співу і хоровим речитативом, для якої драма Шекспіра „Ромео і Юлія“ повинна була послужити величною, вічно новою темою. Я написав у прозі весь текст для співу, між розділами інструментальної музики. Еміль Дешан із своєю звичною обов'язковістю переклав мою прозу у вірші, і я взявся до діла... Впродовж 7 місяців я без перерви працював над моєю симфонією, відриваючись від цієї роботи по потребі не більше трьох-чотирьох разів на місяць. Яким повним, широким життям жив я весь цей час. З якою бадьорістю, з якою енергією сміливо плив я цим великим морем поезії під гарячим промінням сонця любові, запаленого Шекспіром“¹.

„Ромео і Джульєтта“ — величний симфонічний твір Берліоза. З визначною майстерністю він розкрив перед

¹ Н. Berlioz. Memoire, p. I, p. 49, стор. 466.

слухачем саму суть шекспірівської драми і її героїв. Симфонія розпадається на чотири частини. Програма її така:

I. Вступ. Бій. Замішання. Втручання князя.

Пролог. Хор. Строфи. Речитатив і скерцетто.

II. Ромео один. Скорб. Віддалений шум балу. Велике свято у Капулетті.

III. Ясна ніч. Сад Капулетті. Молодь, проходячи, наспівує мотиви бальної музики. Сцена любовного побачення.

IV. Фея Маб. Похорон Джульетти. Ромео в склепі Капулетті. Поклик і пробудження Джульетти. Смерть Ромео, який випив отрути. Смерть Джульетти. Юрба збігається на кладовище. Сварка між Монтеккі і Капулетті. Речитатив і арія отця Лоренцо. Присяга примирення.

Як видно з цієї програми, Берліоз змінив трохи фінал, примусивши Ромео, який випив отрути, застати пробудження Джульетти. Справа, проте, не в цьому. Берліоз перетлумачив трагедію феодальної ненависті в трагедію любові, яка перемагає смерть. Це своєрідне романтичне трактування було ним втілено з величезною творчою силою. За побудовою твір Берліоза можна назвати „симфонією“ з великою натяжкою. Швидше це симфонічна „опера“. Виразність і блиск цієї вражаючої музики збереглися майже через сторіччя після її написання, аніскільки не застарівши.

Небезінтересна сценічна музика до „Ромео і Джульетти“ чеського композитора Зденко Фібіха, написана в 1865 році.

Помігне місце у музичній літературі займає опера Шарля Гуно „Ромео і Джульетта“ за текстом Карре і Барб'є (Париж, 27 квітня 1867 року), безперечно кращий твір цього композитора, прославленого „Фаустом“. В „Ромео“ надзвичайно свіжі гармонії, мелодійна лінія чиста і прозора, майстерна інструментовка. У цій опері талант Гуно виявився повноцінно. Наші театри незаслу-

жено забули про цю у всіх відношеннях видатну оперу. В 1865 році написав свою чотириактну оперу „Ромео і Джульєтта“ Філіппо Маркетті (1831—1902) за лібретто Марчелло. Прем'єра відбулася в Триєсті 25 жовтня 1865 року. Назвемо ще опери „Romeo e Giulietta“ Антоніо Меркадаль (Мінорка, 1873) і „Les amants de Véronique“— п'ятиактну оперу, текст і музика д'Йорі (Річарда Ірвіда), виставлену в Парижі в 1878 році. „Ромео і Джульєтта“ послужила також темою для оперети „Ромео і Юлія“ Антонія Шторха (лібретто Форста, Відень, 1862). Успіх опери Гуно викликав появу своєрідної пародії Е. Дежазе і Жалле „Rhum et eau en Juillet“¹.

Особливе і дуже значне місце трагедія Шекспіра займає в творчості Петра Ілліча Чайковського. 23.V. 1878 року великий композитор писав до своєї ретельної кореспондентки Н. Ф. фон Мекк: „Знаєте, що тепер цікавить мене і про що я часто думаю? Того вечора у Києві, коли сестра і Модест (брат П. І.— А. Г.) були на виставі Росії, а я залишився стерегти дітей, я прочитав ту саму „Ромео і Юлію“, яку вони дивилися в театрі. Зараз же у мене засіла у голову думка написати оперу на цей сюжет, і „Ундіна“ перестала приваблювати мене. Оперу Белліні і Гуно не лякають мене. В них Шекспір покалічений і викривлений до потворності. Чи не знаходите ви, що ця велика архігеніальна драма здатна привабити музиканта?.. Буду багато думати про сценаріум цієї опери, на яку я поклав би всі свої сили, а вони ще є в запасі“². Через півтора місяця, знов повертаючись до цієї теми, Чайковський писав до фон Мекк: „Багатство цієї трагедії невичерпне... я захопився думкою опери, в якій би зберіг

¹ Приблизно ці два слова можна передати так: „Ром в іюлі“— замість „Ромео і Юлія“.

² П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, том I, стор. 341. 1934.

розвиток дії, як у Шекспіра, без будьяких ухилень і додатків, як це зробили Берліоз і Гуно¹. 16.VIII Чайковський пише до фон-Мекк: „Ромео і Юлія“ дуже вабить мене, але, поперше, це жахливо важко, а подруге, Гуно, який написав на цей сюжет посередню оперу, все ж лякає мене“². Чайковський після 1878 року відмовився від думки про оперу. Можливо єдиним слідом його первісного замислу, який зберігся, є дует Ромео і Джульєтти, знайдений і розібраний С. І. Танєєвим. Від цього твору збереглися тільки голоси, через те для акомпаніменту довелося звернутися до цитації із симфонічного твору Чайковського тієї ж назви³. Звернімося до цього останнього. За пропозицією М. А. Балакірева, голови „Могучої кучки“, Чайковський в 1869 році взявся за створення симфонічної увертюри „Ромео і Джульєтта“. Після того, як замисел композитора був втілений, Чайковський, за вказівкою того ж Балакірева, переробив увертюру. Вимогливий художник, він через 9 років знов звернувся до партитури і остаточно її відредагував. Чайковський не прагнув відтворити, подібно до Берліоза, всю шекспірівську драму. Його інтересувала тільки всепоглинаюча любов дівчини і юнака, яка, зіткнувшись з непримиренною ворожнечею родин, приводить їх до смерті, наперекір настирливій спробі отця Лоренцо врятувати життя обох. У центрі увертюри трагічна любов Ромео і Джульєтти. У відповідності з таким замислом через увертюру проходять

¹ П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, том I, стор. 391.

² Там же, стор. 413.

³ Дивись „Жизнь Петра Ильича Чайковского“, соч. М. И. Чайковского, том III, стор. 667, і збірник „Прошлое русской музыки“, П., 1918 р., стор. 159. Дует цей був виданий і неодноразово виконувався народною артисткою СРСР А. В. Неждановой і заслуженим артистом республіки А. Алексеевим.

три основні теми, які можна умовно назвати: темою любові, темою ворогування і темою отця Лоренцо. З геніальною силою стикає Чайковський ці контрастні теми. Після перемоги ненависті над любов'ю знов з'являється ніжна і печальна тема Ромео і Джульєтти, але вона звучить надломлено, безсило. Примирення немає. Композитор відкидає розв'язку Шекспіра, який примиряє батьків над гробом загиблих. Його увертюра завершується акордами страждання, вибуховими і неспокійними. Так переосмислює Чайковський Шекспіра, перекладаючи його на мову музики. Увертюра його безперечно одна із найвидатніших спроб витлумачити геніальну трагедію.

Відомий радянський композитор С. Прокоф'єв написав балет і сюїту „Ромео і Джульєтта“. З театральної музики до п'єси треба відзначити музику Д. Кобалевського.'

Одною з останніх відомих нам спроб музичного витлумачення трагедії Шекспіра є опера сучасного італійського композитора Рікардо Зандонаї „Джульєтта і Ромео“ (1925). Згадаємо також про оперу англо-французького композитора Фредеріка Деліуса „Сільські Ромео і Джульєтта“, написану за одноіменною новелою Готфріда Келлера, сюжетно обумовленою п'єсою Шекспіра.

Список цей неповний, але завдання наше не полягало в тому, щоб дати вичерпний перелік музичних творів, натхнених Шекспіром. Автор цих рядків намагався лише показати головніші віхи тонального втілення великої трагедії. Опери Белліні і Гуно, симфонічні твори Берліоза і Чайковського залишаються пам'ятником любові людства до образів Шекспіра, а два останні твори майже такі ж безсмертні, як і сама трагедія.