

УІЛЬЯМ ШЕКСПІР

І

«З недавнього часу, сам не знаю чому, я позбувся усіх своїх веселощів, запедбав усі свої звичні вправи, і так мені важко, і цей вінець світотвору — земля — видається мені неплідною скелею. Оце розкішне шатрò повітря, оці, погляньте, чудові небеса, їх величне склепіння, оздоблене золотими іскрами, — все це для мене тільки нагромадження смердючих і шкідливих випарів. Який довершений витвір людина! Шляхетні думки! Безмежні здібності! Увесь вигляд, кожен рух викликає захоплення. Вчинки нагадують янгола! Бога нагадує розуміння! Окраса всесвіту! Взірець усього сушого! А чого варта для мене ця істота, квінтесенція якої — прах?»

Це сумне визнання належить принцу Датському з трагедії Шекспіра «Гамлет» (дія II, сцена 2), датованої 1600—1601 роками. Саме тоді настав великий перелом у творчості драматурга: від веселих, оптимістичних настроїв своїх ранніх комедій Шекспір перейшов до зображення світу, де на кожному кроці паує зло.

Чим же пояснюється цей болісний поворот у творчості великого англійського драматурга? Причинами особистого, внутрішнього порядку (смерть батька, смерть сина Гамлета, зрада таємничої «смаглявої леді» з сонетів), як то твердять буржуазні дослідники, чи іншими причинами, що випливають з історичних закономірностей доби? Де ключ до розуміння того багатого і складного змісту творів Шекспіра, який віками намагається осмислити світове літературознавство?

На з'ясування фактів особистого життя драматурга покладено зусилля багатьох поколінь шекспірознавців. Ретельно вивчено стоси документів, досліджено всі його життєві та творчі зв'язки — дійсні й можливі, вивчено його оточення. Проте відомості про життя Шекспіра вражають бідністю. Документально засвідчено лише те, що народився він у маленькому містечку Стретфорд-і-Евоні в сім'ї рукавичника. Освіту здобув у місцевій школі, по закінченню якої, гадають, спочатку працював помічником учителя. Вісімнадцяти років одружився з дочкою дрібного поміщика двадцятип'ятирічною Анною Гесуей і мав троє дітей. Близько 1587 р. переселився до Лондона, де став спочатку суфлером, потім актором, драматургом, режисером, а згодом пайщиком трупи Джемса Бербеджа, якій належав театр «Глобус». Був зв'язаний з гуртком відомого мецената лорда Саутгемптона. Йому присвячені поеми Шекспіра «Венера й Адоніс» (1593) та «Зганьблена Лукреція» (1594) і, можливо, ряд сонетів. У 1612 р. Шекспір покинув Лондон, порвав з творчістю й повернувся до сім'ї у Стретфорд, де й помер 23 квітня 1616 року. В заповіті про свої твори й словом не згадав. Не збереглося жодного листа. Жодного рукопису. Неосяжне поле для здогадів і фантазій.

І життя великого драматурга було оновите сіткою принушень та легенд, кульмінацією яких з'явилась думка, що твори Шекспіра написав хтось інший. Протягом XVIII—XIX століть виникли десятки «кандидатів у Шекспіри», починаючи з відомого

мого філософа Френсіса Бекона до дружини Шекспіра і самої «королеви Бесс». Навіть у Радянському Союзі дехто з літературознавців твердив, що автором творів Шекспіра був граф Ретленд (1576—1612).

Проте ретельна праця вчених і дослідників Шекспіра як за кордоном, так і у нас, не лишилась марною. В результаті скрупульозного вивчення епохи, обставин, оточення, в якому жив і писав він, титавічної текстологічної роботи, було пролито світло на багато «темних місць» з біографії великого драматурга.

Перш за все остаточно відпали сумніви щодо авторства Шекспіра. Наукове шекспірознавство твердо знає тепер, що автором найгеніальніших творінь світової драматургії був справді Шекспір — драматург та режисер театру «Глобус», якого паплюжить у своїй передсмертній сповіді Роберт Гріп, перед яким вибачається за видання її драматург Четтл, про якого йдеться у веселих п'єсах «Подорож на Парнас» та «Повернення з Парнасу», складених в 1599—1601 рр. кембріджськими студентами, про якого пише у 1598 р. критик Френсіс Мерроу, з яким дружив, а іноді і сперечався Бен Джонсон.

З цих документів постає образ інтелігента свого часу, людини освіченої, лагідної, абсолютно позбавленої злоби та честолюбства. Хай назавжди залишаться невідомими подробиці його інтимного життя, ім'я «смаглявої леді» з його сонетів, його особисті смаки та нахили, людські слабості і звички. Але щодо творчої лабораторії Шекспіра, джерел тих чи інших особливостей його драм, сучасна наука робить все нові й нові відкриття. Так встановлено, що ряд особливостей його п'єс зумовлюється специфікою театру і трупи, для якої вони писались. Адже Шекспір — професіональний драматург професіонального театру — мусив враховувати не тільки можливості тогочасної сцени, але й сценічні дані окремих акторів трупи — Роберта Бербеджа, коміка Вільяма Кемпа (цікаво, що в першому ви-

данні «Ромео і Джульєтти» Шекспір подекуди прямо називає слугу П'єтро Кемпом). Встановлено, що ускладнення образів блазнів у Шекспіра пояснюється не лише причинами внутрішнього характеру, але й приходом в трупу дуже тонкого й талановитого коміка Роберта Арміна. Є підстави гадати, що зникнення блазня після третьої дії «Короля Ліра» пояснюється тим, що грав його і Корделію один і той же актор: у трупі Бербеджа постійних акторів було лише дванадцять. Сучасне шекспірознавство знає багато деталей про Шекспірову манеру письма, прийоми композиції, причини неточностей та невідповідностей у текстах, причини розходжень текстів різних видань. Адже за життя Шекспіра його п'єси вважались власністю театру, офіційно не видавались, і те, що побачило світ, було виданнями «піратськими», текст для яких здобувався або шляхом стенографічного запису спектаклю, або через окремих акторів, що мали на руках лише одну роль, а інші відтворювали по пам'яті. Нарешті, у судовій справі лондонського ремісника Монжуа, де йдеться про невиплачений посяг і старі перниці, знайдено чіткий автограф свідка — Уільяма Шекспіра, що проживав у Монжуа в 1604 р. і навіть допоміг висватати його дочку. За цим автографом досліджено почерк Шекспіра. Це привело до знахідки кількох сторінок його рукопису в колективній п'єсі «Томас Мор».

Всі ці відкриття ставлять шекспірознавство ХХ ст. на твердий науковий ґрунт і дають можливість радянській науці глибше, об'єктивніше й вірніше розібратись у головнім — в ідейній та художній суті творчості найбільшого англійського драматурга. Вони незанеменно доводять, що ключ до ідейного спрямування творів Шекспіра слід шукати пасамперед в особливостях історичної доби, коли жив та писав драматург.

Доба ломки феодалізму, виходу на світову арену молодой буржуазії, яка ще не відділяла себе від усього третього стану, коли люди ще не стали «рабами поділу праці, вплив якого,

обмежуючій, однобічно діючій, ми так часто спостерігаємо в їхніх наступників»*. Відродження було справді найбільшим прогресивним переворотом з усіх, пережитих доти людством. Великі географічні відкриття, перехід від цехового ремесла до мануфактури й пов'язаний з ним швидкий розвиток промисловості, розквіт заснованої на досвіді науки, крах вікової диктатури церкви, світлі образи відродженої античної давнини — все це породило в гуманістів — діячів Відродження — віру в безмежні можливості розвитку людської природи. «Окраса всесвіту», «вінець усього сущого» — людина почуває себе справжнім володарем землі.

Перед гуманістами відкриваються безмежні обрії світлого майбуття. Вони вірять в близьку побудову прекрасного нового суспільства. Це буде царство людини — розумної, доброї, гармонійно розвиненої духовно й фізично. Це буде царство, вільне від жорстокостей феодального права «кулака й меча», вільне від церковної аскези та релігійних забобів. Царство щасливих людей.

Ці блискучі перспективи живлять і оптимізм діячів англійського Відродження, сповняють їх мистецтво яскравими барвами. Такі барви виграють і в ранніх творах Шекспіра. А віру в людину він пронесе через усе життя.

Проте доба Відродження в Англії відрізняється рядом специфічних особливостей. Передусім розквіт Відродження припадає тут на досить пізню епоху — кінець XVI — початок XVII ст. На цей час країна просунулась по шляху капіталістичного розвитку настільки далеко, що через якихось півстоліття в ній мала вибухнути буржуазна революція. Вона мусила знести самі підвалини того феодального режиму, який за правління королеви Єлизавети (1558—1603) не тільки доживав останні дні своєї величі, але й починав проявляти сумні ознаки

* Ф. Енгельс, Діалектика природи, Українське видавництво політичної літератури, К., 1949, стор. 6.

розкладу — ознаки, що стануть визначальними за царювання Якова I Стюарта (1603—1625).

Зовні це була блискуча епоха. Англійський абсолютизм остаточно закріпився. Марія Стюарт, павколо якої ткалися змови чужоземних держав та гуртувалась феодална знать, поклала голову на плаші. На дні моря лежали галіони «Непереможної Армади»: у поєдинку з колишньою володаркою морів — Іспанією — Англія вийшла переможницею. Кораблі англійських купців і конкістадорів вільно плавали по всіх океанах та морях, створюючи могутню колоніальну імперію. Економіка Англії розквітала. Інтенсивний розвиток англійського капіталізму дав підстави Марксу взяти саме цю країну за зразок для двадцять четвертого розділу «Капіталу».

Але такі «успіхи» країни досягались ціною нечуваної експлуатації широких мас англійського селянства та ремісників. Вже понад два століття йшло в Англії огороджування, в процесі якого, за крилатим виразом «батька утопічного соціалізму» Томаса Мора, — «вівці поїли людей». Вже не раз ріками лилася кров повсталих селян. Швидко відходила в царство спогадів та легенд «стара весела Англія», і на обрії все чіткіше поставало нове царство буржуазії, що мала потопити «в крижаній воді егоїстичного розрахунку... священний трепет релігійного екстазу, рицарського ентузіазму, міщанської сентиментальності»*.

Це буде царство, де люди «жертмуть одне одного, як ті морські потвори» («Король Лір», дія IV, сцена 2), де гаслом дня стане заклик Яго — «наси́ грошей у гаманець», а совість перетвориться на «пугало для боягузів» («Річард III»). Царство егоїзму і зла.

Ці тенденції епохи знайдуть геніальне відтворення у вели-

* К. Маркс і Ф. Енгельс, Твори, т. 4, К., 1959, стор. 412.

ких реалістичних полотнах Шекспіра. Вони зумовлять і еволюцію його поглядів.

Коли для історичних хронік характерна віра Шекспіра в силу й міць своєї батьківщини, коли комедії першого періоду (1590—1601) пройняті життєрадісністю, то в другий період творчості (1601—1608) увагу драматурга привертають великі трагічні проблеми життя, а в останній, третій період (1608—1612) Шекспір спробує знайти вихід із існуючого становища.

II

Той факт, що перший період творчості Шекспіра відкривається історичними хроніками,— не випадковий. Інтерес до минулого своєї батьківщини, цілком закономірний в час інтенсивної суспільної боротьби та загострення соціальних протиріч, характерний для всіх англійських гуманістів.

Ще на початку віку Томас Мор пише свою гостро-політичну, патхнену тираноборчим пафосом «Історію Річарда III», в 70-х рр. з'являються «Хроніки Англії, Шотландії та Ірландії» Холіншеда, в 90-х рр.— ряд драм на історичні сюжети, кращою з яких є «Едуард II» Крістофера Марло. Рішуче засудження феодалної апархії і захист твердої державної влади, які складають пафос цієї п'єси, дуже близькі до історичної концепції, що знайшла вираз у хроніках Шекспіра.

За доби Відродження об'єднання країни і боротьба з феодалною сваволею могли бути здійснені лише в формі абсолютної монархії, і тема ствердження абсолютизму проходить через усі історичні твори Шекспіра. Але королівська влада для нього не «божественна установа» на землі, король — не «помазанник божий», як то намагаються довести буржуазні шекспірознавці типу Тільярда, Т. Спенсера чи В. Довара. Для Шекспіра, як і для таких передових мислителів і політиків Відро-

дження, як Монтень, Макіавеллі, король — це реальна політична сила, що очолює прогресивні елементи суспільства в боротьбі з феодализмом. І в зображенні її драматург досягає ще нечуваних висот історичної правдивості й реалізму.

Хроніки Шекспіра, що зображують весь період розвитку феодализму в Англії від XIII ст. («Король Джон») до правління Генріха VIII (XVI ст.), посягають імена королів: «Річард II», «Річард III», «Генріх IV» і т. д. Проте в критиці давно вже відзначено, що справжніми героями цих п'єс королі бувають далеко не завжди. Так у «Королі Джоні» справжній герой Філіп Фалконбрідж, за прізвиськом Незаконнонароджений. Сміливий, чесний, дотепний, простий у поведінці, відданий батьківщині, він усіма цими якостями протистоїть хитрому, підступному й віроломному егоїсту — королю Джону. Герої I частини «Генріха VI» — Талбот, II — повсталі народ, III — герцог Йорк, а під кінець на перший план цієї драми висувається розумний і жорстокий «макіавелліст» Річард Глостер — майбутній король Річард III.

Проте навіть ці персонажі можуть бути названі героями лише умовно, бо фактично хроніки заповнені зображенням кривавих чвар між феодальними кліками, від яких нема ні спокою, ні переможливу англійському народу. Як зграя кривавих псів (до яких, до речі, часто прирівнює їх Шекспір), гризуться вони між собою за здобич — владу, багатство, почесні, — і в цих кривавих чварах важко зрозуміти, хто з них кращий, хто гірший; в цій нещадній гризні тонуть і образи королів. Це не випадково: безсилість королівської влади за феодализму передана у Шекспіра тонко і правдиво. І саме тут найчіткіше виявляються його політичні позиції. Символі драматурга до того чи іншого історичного діяча завжди вимірюються тим, наскільки корисний він чи шкідливий для батьківщини.

Країна, народ жадають спокою і миру. Всякий, хто сиріє

їх встановленню, дістає позитивну оцінку автора. Хто перешкоджає — негативну. Звідси випливає засудження слабких, легкодушних королів і жорстоких деспотів. Образів слабких, отже, шкідливих королів у хроніках декілька. Найяскравіші — Річард II та Генріх VI.

Перший з них — молодий, самозакоханий — вважає королівський сан своєю певід'ємною прерогативою. Він веде розгульне життя, оточує себе зграєю нікчемних розбещених фаворитів, для задоволення своїх примх продає й закладає цілі області країни. І народ пеневидить його, скидає з трону, осипає сміттям і висуває на його місце сміливого й рішучого Болінгброка — Генріха IV.

Не менше засудження викликає і Генріх VI — добра, незлоствива, але слабка людина; корона — непосильний для нього тягар. Феодали згущаються з нього, скидають з трону, вбивають і над його трупом продовжують свою гризню. Шекспір малює Генріха VI дуже симпатичною людиною, але як король, як політична сила — він ніщо. Він може тільки плакати над своїм народом, над братовбивчими війнами, але народ не любить його і не підтримує в біді.

Засуджуючи слабких, безвільних правителів, Шекспір не менш жорстоко картає і кривавих деспотів-тиранів, найяскравішим з яких є Річард III. Кривавим шляхом, через гори трунів прокладав собі Річард шлях до престолу. Спираючись на характеристику цієї людини і політичного діяча, дану Т. Мором в «Історії Річарда III», Шекспір малює його фізичною й моральною потворою, але наділяє надзвичайною силою духу, енергією, проникливим розумом і знанням людського серця, таким страшним в руках властолюбного злочинця. Річард добре знається на психіці людей: чого варта сцена «підкорення» леді Анни. Він лицемір і жорстокий egoїст. Виключно мотивами egoїстичного характеру керується він і в своїй політичній

діяльності. Але зло плодить зло. Деспот і вбивця не може дати країні спокою.

Загибель таких королів, як Річард III, Макбет, обумовлена саме їх тиранічними прагненнями, нехтуванням інтересів народу, тоді як саме у підтримці народу — сила Річмонда, Малкольма. Підє народ так явно не вирішує долю державців, як тут. У Шекспіра народ виступає як активна сила історії, більше того, — як сила вирішальна. Він систематично підкреслює це значення народу, хоч в той же час показує слабку організованість, недостатню свідомість і мінливість «патовпу».

У протипагу деспотам типу Річарда III драматург висуває образи володарів гуманних, розумних, що спираються на народ і перемагають феодальну сваволю, несучи мир та спокій державі. Такими зображені в Шекспіра Генріх IV і особливо Генріх V — «демократичний» король, що змоду по шинках і тавернах вивчає людей, якими йому доведеться правити, кепкує з феодально-рицарських доблестей, а в ніч перед вирішальним боєм при Азінкурі намагається вслухатися в серця своїх воїнів. Генріх V усвідомлює свій сан не як прерогативу, а як обов'язок перед народом, тяжкий, великий, відповідальний.

Звичайно, образ Генріха V у Шекспіра ідеалізовано. І має цілковиту рацію професор Родзевич, твердячи, що гуманістично-демократичний зміст його явно не вкладається в рамки ствердження абсолютної влади, відбиваючи не аристократичне уявлення про геройство, справедливість і мужність, а саме уявлення народних мас, подібні до тих, що втілені в героях народного епосу. «Не абсолютизм, як такий, у минулому і в сучасності, і не його інтереси основна тема всіх п'єс Шекспіра історичного характеру, а інтереси всього англійського народу, його благо, його щастя» *.

* С. І. Родзевич, Вільям Шекспір, збірка «В. Шекспір», К., «Мистецтво», 1939, стор. 38.

І не королі чи проблеми «законного» або «незаконного» престолонаслідування основні в історичних хроніках Шекспіра. З надзвичайною для його часу прозорливістю великий драматург показує, що не поодинокі особи, як би високо вони не стояли, творять історію. Її справжні творці — прості люди, народ, той народ, що зримо й незримо присутній в усіх його історичних п'єсах. Це ті Джонні і Джорджі, які в II частині «Генріха VI» міркують про те, що «веселощі зникли в Англії з того часу, як почали командувати дворяни», чинять суд і розправу над лордом Суффолком, вдираються до королівського палацу, почувши про вбивство Гомфрі Глостера — єдиного, хто дбав про їх інтереси. Це вони мовчанням відповідають на всі підступи Річарда III, не хочуть відкривати міську браму ні перед королем, ні перед папою («Король Джо»), осипають Річарда II сміттям. Вони прекрасно розуміють нікчемність підсланого Йорком Кеда, але йдуть за ним в надії поліпшити своє становище. Це їх боляться й намагаються схилити на свій бік феодалі, до них звертаються перед боєм вожді.

Що ж до зображення королів і дворянства у Шекспіра, то варт вислухати думку англійського реакційного критика Джона Бейлі: гнів ворога часто красномовніший за похвали друзів.

«Він (Шекспір.— *Н. М.*) малює портрети семи англійських королів,— пише Бейлі.— Чи потурав він їм? Чи пощадив їх? За винятком його героя Генріха V,— що за галерея дурнів і злочинців! Зрадлива й жорстока непридатність Джона, елегантна та риторична непридатність Річарда II, узурпатор Генріх IV, кволий Генріх VI, шалений злочинець Річард III, віроломний і невдячний Генріх VIII... І вищі кола виїшли не кращі від королів. Доводиться визнати, що ця історія писана не придворним. Ніякий республіканець не міг би побажати кращого тексту для своєї промови проти монархії та аристократії, ніж ці драми,— сцена за сценою. Що за нікчемність, зрадливість, віроломство, байдужість до всього, крім власних інтере-

сів, проявляють скрізь королі та аристократія! Передусім зрада, зрада пайгиршого гатунку на кожній сторінці!»* Саме такий показ правлячої верхівки суспільства — велика перемога Шекспіра-реаліста, свідчення стихійного історизму його творчості.

Цей історизм полягає в розумінні об'єктивних закономірностей розвитку суспільства, того «загального порядку, що кріє таємниці днів минулих», усвідомивши який, можна передбачати «перебіг подій, на світ ще не народжених». В цих закономірностях Шекспір бачить і джерело неминучої поразки феодалізму, чий «образник — час, а не король».

Характерно, що саме в хроніках виступає її чудова фігура «гладкого рицаря» сера Джона Фальстафа, в образі якого втілено ренесансну життєрадісність та буянний розуму і клоти. «Історія діє ґрунтовно і проходить через багато фазисів, коли забирає в могилу застарілу форму життя, — твердить Маркс. — Останній фазис всесвітньо-історичної форми є її комедія»**. І в веселих дотепах Фальстафа «комічно вмирає» феодальний світ з його забобонами, старим поняттям честі, кастовою обмеженістю.

Ренесансним духом життєрадісності, сміливих пошуків нових шляхів у житті, в моралі, мистецтві, вірою в людину віє і з ранніх комедій Шекспіра. Їх герої мужньо вступають в боротьбу з тими перешкодами, що ставить перед ними життя — хай це будуть закони феодального суспільства, випадковий збіг обставин чи причини глибшого, соціального порядку, — і виходять з цієї боротьби переможцями.

Сюжети комедій Шекспір черпає з античності, з італійської поведістики, з творів своїх сучасників. Та під рукою геніального митця мертвий часто кістяк обростає живою плоттю, в ньому починає пульсувати гаряча кров людей Відродження,

* John Bailey, Shakespeare, London, 1929, стор. 32.

** К. Маркс і Ф. Енгельс, Твори, т. I, К., 1958, стор. 388.

що вміють вірно й палко кохати, відстоювати свої людські права, свої переконання, своє щастя тут, на землі.

Уже в «Приборканні непокірної» (про це прекрасно сказав у передмові до неї І. Франко) в основі «бунту», «сварливості» Катаріни є відстоювання своїх прав жінки й людини. Вона не хоче бути річчю, яку можна віддати будь-кому. Не хоче «завжди робить все так, як заманеться іншим!» І скоряється, лише зустрівши в Петручію гідну себе індивідуальність. Гостра боротьба двох повноцінних, по-ренесансному яскравих характерів Беатріче й Бенедикта оживляє собою комедію «Багато галасу з нічого».

Взагалі право молоді на щастя, на любов за власним вибором — основна тема ранніх комедій Шекспіра. Любов — природна, могутня сила, з якою марно боротись, — твердить драматург в комедії «Марні зусилля кохання». Право на вибір своєї долі відстоюють Гермія та Лізандр у «Сні літньої ночі», де ця тема звучить на тлі чудової лісової казки, за участю чудакуватих афіньських ремісників, Оберона, ельфів, веселого духа ночі Пека, взятих з народної поезії. З дому, де закоп — скинарість, а бог — гроші, тікає з коханням Джессіка, нехтуючи расовими забобонами. Відвойовують своє щастя Валентин, Сільвія, Юлія з «Двох веронців», Віола з «Дванадцяті ночі», а з образом дочки лікаря Єлени, що добивається кохання Бертрама, герцога Руссіліїонського, в комедію «Кінцє діло хвалить» входить мотив соціальної перівності.

Герої комедій Шекспіра овіяні типовим для Відродження духом авантюризму. Адже цей час — «доба мандрівного рицарства буржуазії» (Енгельс), доба далеких подорожей, коли вітер «ганяє в світі молодь шукати щастя в чужині далекій» («Приборкання непокірної», дія I, сцена 2), доба справжнього відкриття світу, коли люди:

Синів своїх у мандрі посилають:
Ті — на війну, щоб поспитать фортуни;

Ті — відкривать далекі острови;

Ті — у найкращі університети...

(«Два веронці», дія I, сцена 3)

— Хіба ревіння левів я не чув?

Не чув хіба, як в бурю грізне море

Бушує в піні, наче вепр скажений?

Не чув хіба громів гарматних в полі,

Громів небесних в бурній вишні?

Не чув у розпалі грізного бою

Сигналів, ржання коней, звуків сурм? —

запитує Петруччіо в «Приборканні непокірної» (дія I, сцена 2). А в «Дванадцятій ночі» пригода з самого початку вривається на сцену із свистом бурі, щойно пережитої Віолою, з другим Себастьяно — піратом. Герої Шекспіра не відступають перед невідомим. І це стосується не тільки чоловіків, але й жінок. Лісова хаща не злякає Юлію, Сільвію, Целію та Розалінду. Вони знайдуть вихід з найскрутнішого становища. У переодягненій адвокатом Порції («Венеціанський купець») вистачить розуму й освіти, щоб зробити те, що не під силу чоловікам, — врятувати Антонію, і дотепності, щоб показати вартість чоловічих присяг. Так постає в комедіях Шекспіра новий, релігійно-гуманістичний образ позитивного героя — чоловіка й жінки, — людини сміливої, ініціативної, людини-борця. Слова Данте:

Встань! Дух бійця нехай в тобі заграє,

Що завжди нам приносить перемогу...—

(Данте, Пекло, пісня XXIV)

можна сміливо поставити епіграфом до ранніх творів Шекспіра. Їх герої вірять, що для людської волі нема перепон. Людина сама творець свого щастя, своєї долі:

Приписуємо ми частенько небесам

Все те, що чоловік здійснив сам.

Ні в чому перепон нам доля не готує;

І наші задуми лише тоді руйнує,

Коли ліниво ми за діло беремось...—

твердить героїня п'єси «Кінець діло хвалить». Характерно, що саме в цій пайдемократичнішій з усіх ранніх комедій Шекспіра прямо висловлюється і погляд драматурга на справжню цінність людини, що залежить не від її крові, рангу чи походження, а лише від її особистих якостей. Всім ходом дії, всією системою художніх образів тут стверджується перевага простої дівчини —

...і придане за нею —
Вона сама з її прекрасною душею...—

над обмеженням, пихатим і розбещеним дворянином.

Взагалі Шекспір не відчував особливої пошани до титулів. Щоправда, герої більшості його комедій дворяни, навіть герцоги, королі. Проте ця шляхетність чисто умовна. Вона лише дає автору більше свободи в постановці широких гуманістичних проблем. Що ж до його ставлення до аристократії, то досить згадати характеристику, яку дає Порція своїм високородним женихам, починаючи з принца Неаполітанського, що може говорити лише про коней, і кінчаючи небожем герцога Саксонського, що «огидний ранком, коли тверезий, і ще огидніший опівдні, коли нап'ється» («Венеціанський купець», дія I, сцена 2). Шекспір не раз повторює загальну для всіх письменників-гуманістів демократичну думку, що

Коли б посади всі почесні, всі
Звання і титули не роздавались
Шляхом нечесним! Щоб це все змогли
Ми справжніми заслугами одержать!
О, скільки б серед нас тоді людей,
Які стоять тепер, зігнувши спини,
Покрили б голови собі неокриті! *

(Дія II, сцена 9)

* Бути в головному уборі в присутності знатних осіб мали право тільки шляхетні люди.— *Ред.*

Вірність цього твердження ілюструється чудовими образами простих людей, що складають реалістичний «фальстафівський» фон комедій Шекспіра, пов'язаний з традиціями народного фарсового театру. Він входить в п'єси з образами ремісників, селян, слуг, блазнів з їх веселими дотепами, входить в живих побутових сценах, жартівливих, а насправді дуже вірних характеристиках. В українському шекспірознавстві є цікава думка, що слуги та блазні Шекспіра говорять здебільшого дуже розумні, глибокі речі; дурниці, до того ж у модному «еффуїстичному» стилі, як правило, мелють пани. Реалістично-побутовий план, в тій чи іншій формі наявний в усіх комедіях Шекспіра, виступає як основний в одній з найкращих і пайвеселіших його п'єс першого періоду — у «Віндзорських жартівниках».

Глядач потрапляє тут в обставини невеличкого провінціального міста, знайомиться з дурним суддею Шеллоу, ще дурнішим його небожем провінціальним дворянином Слендером, не набагато розумнішим пастором, з заможними городянами Пейджем і Фордом та їх веселими й дотепними жінками. Об'єкт їх жартівливих витівок — похитливість сера Фальстафа, надмірні ревності містера Форда, дурість Слендера.

Характерно, що в цій буржуазній, наскрізь реалістичній комедії велика увага приділяється грошам. Коли «попереду йдуть гроші, там всі шляхи відкриті», — каже Форд; сімсот фунтів приданого Анни Пейдж, на думку пастора, «чудове обдаровання»; це спершу приваблює і дворянина Фентона. Намагання «засвоїти дух часу» — гонитва за грішми багатих буржуазок — джерело всіх печастей старого вже, геть зубожілого Фальстафа, мабуть, і є причиною зниження його образу.

І знову жінка — розумна, гарна, з глибокими почуттями, природним невимушеним гумором, енергійна, кмітлива. Чудова Віола з «Дванадцятій ночі» — одна з перлинь серед жіночих образів шекспірівських комедій. Такого злиття жіночої ніжності

з гострим розумом, такої невимушеності поведінки, ліричної ширості й чистоти ще не бачили навіть комедії Шекспіра. Це вже не дещо схематична Юлія, не настирлива у своєму коханні Єлена — це щось нове, безмежно граціозне і привабливе. Віола, що співає перед Олівією гімн коханню, Віола, що фехтує дотепами з блазнем Фестом, страшенно боїться поєдинку з сером Ендрю, — чудовий, повнокровний образ. Але комедія не вичерпується ні цим образом, ні темою перемоги справжнього живого почуття. В ній прославляється життєрадісне кредо Ренесансу і нещадно висміюється все, що стоїть на перешкоді повноті життя. В першу чергу — пуританська мораль, пуританська бундючна «порядність» та лицемірство, втілені в образі Мальволію, урочисто-дурного, самозакоханого, так дотепно висміяного веселою компанією сера Тобі Белча.

А поряд з осміянням духу пуританізму — зла карикатура на звиродніле дворянство — сер Ендрю Егчік, — той самий, що, почувши епітет «бовдур», радісно вигукує: «Це про мене!»

В критичі багато говорено і про високий «романтичний» план цієї комедії, і про реалістичний, «низький». Проте, мабуть, в жодному з ранніх творів Шекспіра ці два плани не поєднані так органічно, не переходять так безпосередньо один в другий, як в цьому шедеврї реалістичного мистецтва Шекспіра. І розривати їх — це кривити на шматки живе тіло прекрасного художнього твору, де, як і в житті, «високе» й «низьке», «реалістичне» й «романтичне» зліті нерозривно.

Тут відбувся геніальний синтез високої інтелектуальної літератури Ренесансу з народною традицією. В одному з досліджень відомого українського вченого А. П. Шамрая показано, як саме відбувається цей процес, ця взаємна «дифузія»*.

Вражає надзвичайне багатство внутрішнього світу героїв

* А. П. Ш а м р а й, До питання про естетику комедій Шекспіра, Вісті Академії наук УРСР, К., 1946, № 5—6.

шекспірівських комедій, світу людей Відродження з їх радісним сприйняттям життя, високими інтелектуальними та суспільними запитами й інтересами та романтичним поглядом на любов. Професор Шамрай вважає, що те прагнення до самопізнання, а через самопізнання до пізнання людини взагалі, яке було характерним для письменників Відродження, знайшло геніальне втілення і в глибоких філософських роздумах, і в жартівливих словесних дуелях шекспірівських персонажів.

Проте уже в цей, ранній період своєї творчості Шекспір прекрасно розуміє, що щастя не дається людині без боротьби. На шляху до втілення гуманістичних ідеалів, здійснення прагнень нової людини стоїть безліч перешкод. Це старовинні феодальні закони і звичаї, це обмежена, але войовнича мораль новонародженої буржуазії, це сила, що швидко зростає і все більше дається взяти,— сила грошей. Тому елемент трагізму, потенціальної драми закладено майже в усіх ранніх комедіях великого драматурга.

Смерть або монастир загрожує Гермії, на грані загибелі стоїть Геро («Багато галасу з нічого»), з огидою відштовхує Єлену пихатий Бертрам, точить свій ніж Шейлок, грабує і штовхає на смерть Орlando його рідний брат, а герцог Фернандо не тільки захоплює престол батька Розалінди, але готує загибель і її самій («Як вам це подобається»).

В світі не все гаразд. І почуття непевності, ще неясної тривоги за долю людини сповнює смутком Антоніо («Венеційський купець»), викликає гіркі сентенції про жорстокість і егоїзм людей у меланхоліка Жака («Як вам це подобається»), змушує старого слугу Антоніо міркувати про холодну корисливість світу, з якого зникли дружба, любов, природні людські стосунки. Зло, що незабаром вийде на кін у великих трагедіях Шекспіра, вирує вже тут. Не випадково саме в першому періоді його творчості виникає «пайсумпішна повість 'у світі» — «Ромео і Джульєтта».

Загибель героїв цієї п'єси не випадкова. Вона — результат зіткнення нового зі старим, зіткнення справжнього людського почуття з диким кривавим феодальним законом родової помсти.

Ніхто не пам'ятає причини сварки між Монтеккі і Капулетті, але вона живе, ятриться і вперто вимагає свіжих жертв. Новим людям, Ромео і Джульєтті, просто незрозуміла ця ворожнеча сімей. Що таке ім'я, міркує Джульєтта —

Таж чи так зовуть
Лище і плечі, поги, груди й руки
Або якусь частину тіла іншу?
О, вибери собі нове ім'я!
Та що ім'я? Як не назвеш троянду —
Не зміниться в ній аромат солодкий!

(«Ромео і Джульєтта», дія II, сцена 2)

Молодь не визнає старого закону й не боїться повстати проти нього, як і проти іншого, не менш жорстокого й безглузлого звичаю — права батьків — «...розпоряджатися тілом, душею, майном, щастям і нещастям молодшого покоління» *. За повстання проти традицій молоді люди платять життям. Але їх смерть — їх перемога, і, незважаючи на трагічний кінець, оптимістичним гімном людині, людській волі й кохання звучить ця п'єса.

Образи Ромео і Джульєтти — шедеври реалістичної майстерності Шекспіра. Вони чудово розкривають геніальне уміння драматурга показати розвиток і зміну людських характерів у процесі життя і боротьби. Джульєтта, яка п'є сонний напій і лягає живою в труну, аби уникнути небажаного шлюбу, яка накладе на себе руки, аби і в смерті не розлучитися з коханим, — це вже не та Джульєтта, що в першій дії обіцяє матері

* Ф. Енгельс, Походження сім'ї, приватної власності і держави, Державне видавництво політичної літератури, К., 1951, стор. 74.

ласкаво дивитись на графа Паріса — «доки бажано це вам», не та, що в сцені на балконі шле сповідь зіркам. Наївна дівчинка, пізнавши горе й любов, стала дорослою жінкою. І Ромео першої дії, якій пишномовно й пудно прославляє бліду Розаліну, — це не той палкий юнак, що, затамувавши подих, слухає сповідь Джульєтти. Ромео, який кидається додолу і рве на собі волосся в келії брата Лоренцо, — це не той, вражений на смерть чоловік, що з таким завісним спокоєм купує отруту. Життя і досвід змінюють людей. Змінюють вони і самого Шекспіра.

III

Вище було зазначено, що рубіж XVI та XVII століть є рубежем і творчості Шекспіра, переходом від життєрадісних творів раннього періоду до створення великих трагедій, де ставляться кардинальні проблеми життя і змальовується безвихідь конфлікту між героєм і дійсністю. І в основі цього конфлікту лежить знову ж таки не випадковий збіг обставин, а зіткнення двох світів, двох соціальних формацій. В кращих трагедіях цей конфлікт набуває форми зіткнення героїв — носіїв великих гуманістичних ідеалів з світом жорстокості, егоїзму, корисливості.

Попередній розгляд особливостей доби англійського Відродження дає всі підстави твердити, що цей поворот у творчості великого драматурга був обумовлений конкретними соціально-політичними явищами його часу.

Саме кінець XVI — початок XVII ст. в Англії був періодом загострення соціальних протиріч, що незабаром мали привести старий лад до великої історичної катастрофи — революції 1642 року. Уже останні роки правління Єлизавети позначені рядом гострих сутичок між королівською владою та парламентом. Ряд змов, повстань та заколотів, незадоволення народу створюють в країні важку передгрозову атмосферу.

Становище загострюється з приходом до влади Якова I Стюарта (1603), який різко повертає в сторону феодальної реакції. З другого боку зростає й активізується пуританська буржуазія, що прагне викоренити рештки патріархальних взаємин між людьми, замінивши їх сухим розрахунком.

Англійський гуманізм опиється немовби між молотом і ковадлом, між старим світом феодальної реакції і новим, де панує сила золота, де для досягнення успіху треба йти «назустріч злу» («Король Лір»).

Що ж станеться з людиною в цьому хижому світі? Які її шляхи?

В чім більше гідності: терпіти мовчки
Важкі удари навісної долі
Чи стати збройно проти моря мук
І край покласти їм борнею?

(«Гамлет», дія III, сцена 1)

Таке питання в тій чи іншій формі лежить в основі великих трагедій другого періоду творчості Шекспіра. Їх проблематика вражає широчиною і різноманітністю. Питання політичні, моральні, філософські знаходять тут' реалістичне освітлення й гуманістичне вирішення. Не випадково першою з них є саме «Гамлет» — найбільш філософська трагедія Шекспіра, а останньою — «Тимон Афіський» — геніальне викриття нового володаря світу — золота.

В дуже цікавій і, на жаль, мало відомій статті «Гамлет і філософія Бекона» * видатний український шекспірознавець проф. С. І. Родзевич показує глибокий зв'язок, що існує між філософською концепцією, вираженою в «Гамлеті», і поглядами великих попередників і сучасників Шекспіра — Т. Мора, Монтеня і особливо видатного матеріаліста англійського Відродження Френсіса Бекона. Ціла низка положень Беконових

* Журнал «Театр», 1937, № 5—6.

«Нарисів» знаходить художнє втілення і розкриття в ідеях та ситуаціях цієї трагедії, пристрасних монологів і глибоких роздумах принца Датського. При цьому дослідник переконливо доводить не тільки зв'язок вславленого шекспірівського героя з його середовищем та добою, але й закономірність появи саме на цьому історичному етапі — «своєрідної духовної аристократії» — гамлетів, людей історичного роздоріжжя, складних інтелектуальних шукань, людей, що їх переживання, особисті мрії та розчарування, скепсис та віра переростають у філософські питання, звернуті до своєї сучасності, своєї доби, а через них і до майбутнього.

Справді, Гамлет — типовий гуманіст, інтелігент свого часу. Студент Віттенберзького університету, син розумного батька, лагідної матері, оточений друзями, закоханий у прекрасну дівчину, він сповнений гарячої любові до життя, вірн в людину і її безмежні можливості. Але, як слушно зауважує в своїй відомій статті Белінський («Гамлет Шекспіра, Мочалов у ролі Гамлета»), мрії Гамлета про життя і саме життя далеко не те саме. І Гамлету доводиться швидко в цьому переконатись. Вбивство батька, непристойно-поспішний шлюб матері з нікчемним Клавдієм, підступність придворних, зрада друзів, втрата віри в кохану — все це підриває оптимізм Гамлета, ставить перед ним трагічні проблеми життя, сповнює болісною думкою, що в світі не гаразд, Данія — в'язниця, а вік «вийшов з колії».

Перед Гамлетом, як і перед героєм середньовічної легенди, з якої взято сюжет цього твору, постає завдання помсти. Та Гамлет вагається, і причина його зволікань не в слабодухості принца Датського, як вважає більшість буржуазних дослідників. Помста не є для нього ні основним, ні єдиним завданням. Гамлет прекрасно розуміє, що смерть Клавдія не вирішить усіх трагічних питань, не «виправить» віку. Професор Родзевич вірно відзначає, що Шекспір, з властивою йому глибиною проникнення в усю складність явищ життя, особисту помсту

Гамлета ставить як проблему не лише етичну, а й соціально-політичну.

Песимізм Гамлета походить від гострого відчуття соціальної самотності. Вся земля здається Гамлету «неплідною скелею». І це в результаті його спостережень світу клавдіїв, полошіїв, розенкранців та озриків. Де знайти точку опори, щоб перекинути цей світ, «виправити» його? Геніальний Шекспір показав, що така точка існує. Це любов до Гамлета простого народу, того «натовпу», що вирує за стіпами Ельсінора, устами гробокопів кидає в'їдливі репліки про дворянство. Саме страх перед ним змушує Клавдія залишити безкарним вбивство Полонія, тому що

...надто вже велику
Любов до нього має простий люд.
(Дія IV, сцена 7)

Але Гамлет — і в цьому полягає його історична трагедія, власне, трагедія усього гуманізму Відродження, — не очолить цього натовпу, не скористається його силою.

«У геніальній сцені на кладовищі, — пише професор Родзевич, — Гамлет нагадує принца Гаррі в «Генріхові V», який вивчає свій народ у тавернах і по проїжджих шляхах, щоб потім, скинувши маску гуляки і гульвіси, блиснути, як сонце з-за хмар, і «здивувати своєю появою весь світ». Проте Гамлет не збирається, видно, використати ні своїх спостережень над народом, ні його любові до себе, підкресленої Шекспіром, хоча і покликаний, за його словами, «виправити світ».

У розмові з Розенкранцом Гамлет заявляє: «Пане мій, у мене нема ніякого майбутнього...» Не має майбутнього не особисто Гамлет, а дорога йому, як і більшості гуманістів Відродження, ідея «освіченого абсолютизму»*.

* С. І. Родзевич, Гамлет і філософія Бекона, журнал «Театр», 1937, № 5—6, стор. 32.

Справді, Гамлет не розуміє народу, боїться його і, подібно до Коріолана, вважає сліпою стихійною силою. В той же час в Гамлетовому обуренні порочним світом, в його гірких репліках, особливо в монолозі «Бути чи не бути?», відчувається філософськи осмислений вираз народних дум. На думку професора Родзевича, тут знаходить відгук обурення широких пригнічених мас: «У стінах Ельсінора пахне кров'ю, затхлістю, смертю, за ними чується «глухий рев хвиль, які піднімаються, відшугуючи бурю» (цитата з Бекона; йдеться про наближення революції.— *Н. М.*). Буря і в душі Гамлета, але він повинен не тільки посити її в собі, жахати оточуючих її сполохами. Він повинен зрозуміти її, усвідомити її причини, перевірити її силу, знайти її сенс, і тут перед ним виникає ряд таких суперечностей доби, які розв'язати він не може. Вік розхитався — це Гамлет усвідомлює. Він повинен його «відновити». Відновити — це значить або повернути минуле, — «золотий вік» дозрілого феодалізму і абсолютизму, — або зробити гармонійним капіталістичний світ, що народжується. Гамлетові чужі донкіхотські ілюзії, він іде вперед, але зробити сучасне й майбутнє гармонійним — цього не в силі вчинити ні Гамлет, ні всі пізніші носії ідей буржуазного гуманізму»*.

Вражає глибина і різноманітність проблем, піднятих Шекспіром у цій п'єсі. Устами принца Датського він викладає тут матеріалістичну систему Лукреція, до того ж, у надзвичайно цікавому, демократичному аспекті (міркування Гамлета над черепами в сцені на кладовищі, зауваження про труп короля, що може «мандрувати в кишках у жебрака» (дія IV, сцена 3). Тут викладено і його погляди на мистецтво, «мета якого віддавна й досі була й є — тримати, так би мовити, дзеркало перед природою, показувати чесноті її власне лице, і підлоті —

* С. І. Родзевич, Гамлет і філософія Бекона, журнал «Театр», 1937, № 5—6, стор. 34.

її власний вигляд, і кожному часові — його відбиток і особливості» (дія III, сцена 2).

«Гамлет» — один з тих творів мистецтва, в яких підсумовано всі здобутки, досягнення й поразки цілого періоду розвитку людства і поставлено великі питання до майбутнього. Що ж до шляху людини в «світі зла» — шляху капітуляції перед цим світом чи боротьби з ним, — то Гамлет обирає другий.

У новому, трагічному аспекті встає в другому періоді творчості Шекспіра і стара тема великого кохання; для нього теж нема місця в світі егоїзму і зла.

Прекрасна дівчина, юна венеціанка, покохала мавра — полководця Венеціанської республіки, немолодого й негарного. Знехтувала законами свого середовища — расовими, соціальними, волею батька і віддалась за обранця свого серця, поїхала за ним на чужину. І була безмірно щаслива. Для Отелло, людини «нижчої раси», тяжкої долі, любов Дездемони є всім — світлом, щастям, нагородою за довгі роки страждань та боротьби.

Вона мене за муки покохала,
А я її — за співчуття до них...—

каже Отелло на допиті в сенаті. Справді, Дездемону прив'язує глибоке кохання до Отелло, цієї мужньої і водночас доброї людини, овіяної духом пригод, далеких подорожей, кривавих січей та небезпек. Вона не бачить ні його років, ні його темної шкіри. Бачить душу його, мужню й чутливу, бачить і кохає в ньому людину. Людину кохає в Дездемоні і її обранець. Їх поєднує глибоке взаємне розуміння, внутрішня близькість — найвища форма людського кохання. І це прекрасне почуття кинуте в світ егоїзму й корисливості, де панують «цапи і мавпи». Чи довго ж воно проіснує тут?

Втіленням цього «світу зла» є в п'єсі «добрий Яго», хорунжий Отелло, що мріє про чин лейтенанта; не досягши бажаного, починає всіма фібрами своєї злої, обмеженої душі нена-

видіти Отелло. Та справа тут, мабуть, не тільки і не стільки в чині лейтенанта, скільки в тому внутрішньому антагонізмі, що існує між Яго й Отелло. Адже в Отелло сконцентровані всі людські якості, які відкидає Яго, одні із жорстоких безпринципних людей, яких за часів Шекспіра називали «макіавеллістами». Вже одним своїм існуванням Отелло заперечує життєві засади Яго, самі підвалини його життя.

Для Яго не існує ніяких морально-етичних законів. Честі для нього не існує. «Добре ім'я — то пусте й фальшиве надбання; часто його здобувають без жодних заслуг і втрачають без жодних причин» (дія II, сцена 3). Його гасло, основне життєве кредо — «насип грошей в гаманець!» Яго переконаний, що в світі ніщо не встоїть перед золотом. В сутичці з Яго Отелло з самого початку приречений на поразку. Адже він не може діяти зброєю Яго: навіть не розуміє його. І Яго обплітає Отелло тенетами підступів та брехні, опалює вогнем підозріння і ревнощів, штовхає на вбивство. У російській Шекспіріані ще з часів Пушкіна трагедія «Отелло» трактувалась не як трагедія ревнощів, а як «трагедія обманутого довір'я». Отелло вбиває в Дездемоні не тільки зрадливу жінку, він знищує ту, що зрадила його найкращі почуття, зруйнувала віру в добро, чесність, вірність, в людину. І ми бачимо в кінці п'єси, що Отелло, переконавшись у своїй фатальній помилці, з тією ж нещадністю, з якою вбив Дездемону, карає себе. Карає за втрату віри в людину, людську красу, добро.

Ця п'єса вражає не тільки глибокою гуманістичною думкою Шекспіра, але й широтою його поглядів на расову проблему. Уже в «Венеціанському купці», викривши в образі єврея Шейлока страшне спустошення, що вносить в людську психіку влада грошей, великий драматург вкладає в його уста пристрасні слова на захист природної рівності всіх людей (дія III, сцена 1). В «Отелло» він змальовує мавра людиною високих чеснот і мужності, виняткової душевної чистоти.

У новому, дуже складному соціальному і філософському аспекті виступають у трагедіях другого періоду і проблеми політичні. В історичному минулому увагу великого драматурга привертають зламні моменти, епохи політичних бур та катастроф. Він показує, що ці події керують і долею людей. І. Франко слушно підкреслює геніальне уміння Шекспіра поставити навіть на приватному матеріалі широкі соціально-політичні проблеми, побачити за особистою драмою героїв великі історичні конфлікти. «Не фамілійна катастрофа, а катастрофа цілого світу, цілого державного устрою, цілої цивілізації» * є, на його думку, темою «Антонія і Клеопатри». Тему тиранічної влади, узурпації і кари за них, як за джерело народного лиха, намічену вже в «Гамлеті», в усю широчінь піднято в «Макбеті», а в «Королі Лірі» розкривається огидна суть деспотизму і дається «жорстока вівісекція самого принципу королівського маєстату» (Франко). Саме тут проявляється з усією повнотою демократизм, патріотизм і глибока народність Шекспіра. Адже тема конфлікту між героєм і народом — основа драматичної дії і в «Юлії Цезарі», і в «Макбеті», і в «Коріолані»; адже загибель героїв цих п'єс зумовлена саме їх егоїзмом, честолюбством, пехтуванням інтересами народу та батьківщини, аристократичним презирством до «натовпу», «чернї», цих «верблюдів», що несуть за військом припаси і яких жорстоко б'ють, коли вони спотикаються під непосильним вантажем («Коріолан»).

Нема і не може бути більшого злочину, ніж зрада батьківщини, і ніякі заслуги, ніяка особиста мужність чи героїзм не спокують цієї провини — твердить Шекспір у «Коріолані». А трагедію «Макбет» українська критика від Франка до В. Довбищенка розглядає як політичну трагедію про людину, що обманула довір'я народу, як п'єсу, покликану показати приреченість влади узурпатора, заснованої на злочині й насильстві.

* І. Франко, Твори, т. XVIII, К., Держлітвидав України, 1955, стор. 377.

Та найзначнішою з цих трагедій є, безумовно, «Король Лір», де традиційна тема «батьків і дітей» переростає в проблему гуманності правління і влади, іншими словами — питання особистого характеру набуває характеру громадсько-політичного. «...Він дав нам не фамілійну трагедію в королівських костюмах, а трагедію самого королівства на фамілійнім тлі», — говорить І. Франко, якому належить один з кращих аналізів цієї п'єси.

Виходячи з діалектичних принципів аналізу художнього твору, український критик-демократ вважає основною морально-етичною проблемою «Короля Ліра» «вічну тему дитячої невдячності» і всім ходом дальшого аналізу доводить, що в Шекспіра вона поставлена у зв'язку з більш широкими соціальними питаннями і покликана довести, що гуманістичної етики й моралі нема й не може бути в світі, де панує деспотизм, егоїзм та користолюбство, в суспільстві, заснованому на соціальній нерівності.

Справді, жорстока невдячність Лірових дочок вихована самим батьком, типовим деспотичним володарем, що не знав їх, не любив їх, закоханий лише в себе, свою владу, свої примхи. Яскраве свідчення цього — перша дія трагедії, де Лір проклинає єдину дочку, що його любить, проганяє єдиного вірного друга й віддає себе «на ласку двом блискучим гадюкам... Деспоти ніколи не знають того, ані тих, що обертаються довкола них, — зауважує Франко. — Лір досі був зайнятий королюванням, ловами, аудієнціями, — куди йому було до дочок! Віп бачив і любив тільки себе самого... свою повагу й величність; людини пі в кім віп не бачив, не знав ніколи» *.

Віддавши дочкам «останнім актом королівського великодушся й самодурства» свою сорочку Деяніри — необмежену

* І. Франко, Твори, т. XVIII, К., Держлітвидав України, 1955, стор. 386.

владу,— Лір тим самим розв'язує всі нити пристрасті й інстинкти, досі стримувані в його дочках тиском батьківського та королівського авторитету. Взявши владу, вони бажають мати її цілком, без обмежень, накладених його волею та старечими примхами: «...Старий батько стояв тому на заваді — геть з ним! Ось вам королівська форма вдячності...» (І. Франко). І Лір опиняється в степу в бурю і піч. Так Шекспір змушує цього самодура й деспота, «короля від голови до ніг» до дна випити чашу горя й страждань, на собі відчутти егоїзм та жорстокість, що панують у світі, більш того — усвідомити соціальну суть зла і прийти до справжньої гуманності й любові, що не купується дарами й не оплачується коронами.

Під градом і дощем, серед холоду й мороку першими падають у Ліра ілюзії своєї королівської винятковості. Мета сцени в степу — «роздягти королівський маєстат з усіх обслон людської конвенієнції (умовностей.— *Ред.*) та виплеканого віками самодурства і показати в королі те бідне, слабе, глупе людське ество, перед яким не тихне вітер, не лякається грім, не має респекту пропасниця»*,— вірно зауважує Франко. Але це лише перший крок. Власні страждання викликають у Ліра досі незнайоме почуття жалості до людей, співчуття до людських страждань. «Попавши через каприз таких, яким він сам був донедавна, на дно суспільного ладу, він починає оглядатися там, як у зовсім новому світі, і його проймає глибокий жак. Кілька разів чував він перед тим, у теплій палаті, за позачинними брамами та вікнами, рев бурі, гуркіт та хлюскіт зливи,— але досі він не знав, як то на душі у того, хто в таку пору, голий і голодний, мусить блукати по полю, у кого перед носом замикають браму, на кого спускають собак. Досі він судив і рядив, карав і милував, видавав укази та затверджував присуди; тепер, опинившись внизу, він починає глядіти на ті

* І. Франко, Твори, т. XVIII, К., Держлітвидав України, 1955, стор. 386.

державні акти очима нещасного, покривдженого й обездоленого і приходять до страшного пересвідчення, що властиво «немає в світі винуватих...» *. Це останнє твердження І. Франка — єдине, що викликає заперечення. Гепіальний Шекспір прекрасно розуміє, що винуваті є, розуміє це і його Лір:

Сіроми голі! Як на вас падають
Страшні удари бурі оцієї —
Чи ж можуть ваші голови непокриті,
Худі тіла в подертому вбранні
З негодою жахливою боротись?
Занадто мало думав я про це...

(«Король Лір», дія III, сцена 4)

Отже, Лір розуміє, що він, король, будучи при владі, мусив думати про долю цих знедолених і піклуватись про її полегшення, навіть і віддати їм свої лишки, довівши тим, що «небо справедливе». Так тема соціальної несправедливості встає перед просвітленим у безумстві Ліром в усій її трагічній широчині. І, йдучи далі, Лір пов'язує ідею несправедливості, що панує в світі, з поняттям багатства, грошей як основного джерела цієї несправедливості, як знаряддя спотворення законів, викривлення правди:

Лахміття

Нам одкриває злочини, а пишна,
Підбита хутром дорогим одежа
Приховує. Закуй лиш гріх у золото —
І поламався правосуддя спис.

(Дія IV, сцена 6)

Але повний Лір, Лір-гуманіст, що почуває себе «частиною загальної пужди, загального горя всіх бідних та покривджених» (Франко), звичайно, не стане знову королем. Реаліст

* І. Франко, Твори, т. XVIII, К., Держлітвидав України, 1955, стор. 387.

Шекспір прекрасно розуміє, що Ліру немає місця на престолі, як не знайшлось його й для гуманіста Гамлета. До цього не допустить «світ зла» — едмунди, регани, гонерілі. Трагічний кінець п'єси, подане в ній викриття соціальних та економічних підвалин «світу зла» — одно з найбільших досягнень великого драматурга. Спливає тут ще раз і тема монархічної влади: І. Франко має всі підстави твердити, що саме в «королівському маєстаті» полягає трагічна вина Ліра: *«La couronne c'est le crime»* («Корона — це злочин»), — повторює він відомий афоризм Віктора Гюго.

Трагізмом і песимістичними настроями позначені й останні п'єси цього періоду, бо Шекспір все глибше і все чіткіше усвідомлює історичну доконечність зросту і посилення явищ, що стануть визначальними в житті Англії XVII ст. — сили і впливу пуритан та влади грошей.

Бездушна мораль пуританства з її принципами заощадливості, комерційної «чесності» і холодного розрахунку, з жорстокою зневажистю до всіх проявів людської природи була в основі своїй ворожа гуманізму і життєрадісності Ренесансу. Саме її нещадно картає Шекспір у невеселій комедії «Міра за міру». П'єса спрямована проти пуританського лицемірства і фарисейства, що, за вдалим виразом Франка, «прилюдно величається чистотою (*purus!*), а нищечком не від того, щоб дати по-блажку всякій людській слабості і дійти хоч би до пайпоганшого злочину»*.

Дурний, пихатий Мальволіо перетворився на віденського намісника Анджело. В його руках — закон і влада. Віп викорінює «пороки», і пахне тут уже не вином, а кров'ю, і йдеться не про жарти — про людське життя.

Та пристрасті людські сильніші за пуританську мораль, і, демонструючи хиткість законів і випадковість їх застосування

* І. Франко, Твори, т. XVIII, К., Держлітвидав України, 1955, стор. 397.

в світі неправди, Анджело пропонує Ізабеллі, сестрі засудженого ним за розпусту Клавдіо, ціною кохання купити братові життя. Порок під маскою цнотливості не просто огидний, він страшний. Франко підкреслює, що, малюючи фігуру Анджело, людини з «ангельською подобою й назвою, а з диявольською — ні, з дрібною людською, слабкою душею, ласою на радіщі та солодощі», Шекспір виражає своє обурення проти фарисейства «ворогів всякої змисловості пуритан»^{*}. І дуже умовно й непереконливо звучить щасливий кінець цієї п'єси, що, на думку Франка, мусила б закінчитись трагічно, як трагічною була б і доля «благодійника Клавдіо і Ізабелли», якби він не був переодягненим герцогом.

Щоправда, страшому Анджело, розбещеному Луціо, брудному багню віденських (читай «лондонських») притонів, тут протистоїть ще світлий образ Ізабелли. Але в останній п'єсі другого періоду творчості Шекспіра — в «Тимоні Афінському» — зникає навіть такий світлий промінь.

Гранично простий за сюжетом (всі увиваються навкруги Тимона, коли він багатий, кидають його, коли збіднів, і знов плазують, почувши, що він знайшов скарб), «Тимон» ніби підсумував все, що є найгіркішого в творчості Шекспіра. Тут і сумні роздуми Гамлета, тут і думки про людську невдячність, що часом майже дослівно повторюють гіркі висновки Ліра, і тема «людина людині вовк», і визнання права сильного.

Але головним мотивом твору є викриття страшної сили золота, «всесвітньої блудниці», що схиляє голови сенаторів і вчених, спричиняється до ворожнечі й війн між народами, що робить

...чорне білим,
Низьке — високим, одворотне — гарним...

^{*} І. Франко, Твори, т. XVIII, К., Держлітвидав України, 1955, стор. 397.

що

В'язатиме й ламатиме святі
Обітниці, благословить проклятих,
Страшну проказу змусить полюбити,
Звеличить злодія і дасть йому
Високий титул, і загальну шану,
І місце у сенаті.

(«Тимон Афінський, Дія IV, сцена 3»)

Такого широкого, універсального викриття значення і сили грошей ще не знала світова література. Маркс використовує його у своїх творах для ілюстрації спотворюючої сили грошей, їх здатності перетворювати кожну річ на свою протилежність *.

Проте помилкою було б вважати песимізм і мізантропію остаточними висновками Шекспіра навіть для цього найпохмурішого періоду його творчості. Вище вже відзначалось, що поставлене Гамлетом питання: «Терпіти... чи стати збройно проти моря мук?» — вирішується на користь останнього виходу. Герої Шекспіра борються всіма доступними їм методами, відкидаючи владу зла і заперечуючи її всім, навіть своєю смертю. В цьому — глибокий, дійовий гуманізм Шекспіра.

IV

Третій період творчості Шекспіра (1608—1612) прийнято вважати періодом заспокоєння і відходу від боротьби, спроб примиритися з дійсністю, добою, коли тема зіткнення добра і зла і самі ці поняття набувають абстрактного характеру **. Насправді таке визначення без застережень можна віднести хіба

* К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. I, М., «Искусство», 1957, стор. 166—169.

** Див. статтю О. Смирнова «Уильям Шекспир», Полное собрание сочинений в восьми томах, т. I, М., Гослитиздат, 1957, стор. 166—169.

що до «Бурі», бо в «Цімбеліні», «Зимовій казці» тема добра і зла поставлена досить конкретно, а щасливий кінець носить характер штучний і чисто зовнішній, нав'язаний Шекспірові смаками та вимогами феодално-реакційного режиму Якова I Стюарта. Взагалі професор Родзевич мав, очевидно, рацію, коли вважав, що пізні комедії Шекспіра в радянському шекспірознавстві недооцінені.

Навіть при поверховому ознайомленні з цими п'єсами можна побачити їх генетичну спорідненість з великими трагедіями другого періоду творчості Шекспіра. Ця спорідненість проявляється в сюжетах та ситуаціях, в доборі типажу й манері розкриття характерів. В усіх комедіях, особливо в «Зимовій казці», в центрі стоять характерні для другого періоду образи деспотів-тиранів. Це жорстокій, оплутаний злою волею другої дружини Цімбелін. Це Леонт, засліплений гнівом і ревнощами, що своєю поведінкою нагадує Ліра першої дії, бо так само не знає «ні того, ані тих», що його оточують. Це підступний загарбник братового престолу Антоніо («Буря») — рідний брат Гамлетового Клавдія. І хіба королева в «Цімбеліні», прокладаючи своєму синові шлях до трону, не вдається до методів Регани й Гонерілі або навіть леді Макбет? Звичайно, це не повторення — Шекспір не повторюється ніколи, — але це ті самі явища, ті самі типи людей, і мета в них одна — посісти владу, багатство, високе становище.

Зерно трагедії, мотив загибелі «добра» у зіткненні зі «злом», злом цілком конкретним, історично обумовленим, криється в усіх п'єсах. Три перші дії «Зимової казки» — цілком завершена трагедія, що, до того ж, доповнює Шекспірову галерею жіночих образів двома чудовими типами — сміливою, енергійною Пауліною та Герміоні. Сцена суду — одна з найтрагічніших сцен в творчості Шекспіра, сповнена суворої правди й реалізму. Що ж до щасливого кінця, «воскресіння» Герміони і знахідки Пердіти, то штучність його впадає в очі; епізод «впізнання»

Пердіти навіть не показаний, а розказаний другорядним персонажем, до того ж — поспіхом і недбало: дешеві ефекти та мелодраматичні ситуації чужі Шекспіру.

Голосно бринять у пізніх комедіях і демократичні мотиви зрілої творчості великого драматурга. «Хіба не одне сонце світить над дахом паладу і над стріхою бідної хати?» — зауважує Пердіта, а Імогена, героїня «Цімбеліна», виходить заміж за простого воїна-дворянина Постума, з огидою відкидаючи руку сина королеви.

Цікаво, як збагатив Шекспір сюжет цієї п'єси, взятий з дев'ятої новели другого дня боккаччівського «Декамерона». Крім образів жорстокого короля, підступної королеви, крім теми нерівності героїв, він ввів сюди характерний для історичних хронік мотив захисту незалежності батьківщини.

Взагалі останній період творчості Шекспіра є великою мірою і періодом підведення підсумків, використання всіх попередніх досягнень драматурга. Найцікавіша з цього погляду «Буря», яку по праву вважають заключним акордом Шекспірової ліри. Тут і веселі словесні дуелі ранніх комедій, відроджений в Аріелі і його духах казковий світ «Сну літньої ночі» та «Віндзорських жартівниць», тема зради, злочину й узурпації — тема великих трагедій; тут юна закохана пара і викриття низьких пристрастей та тваринних інстинктів, втілених в образах Калібана, Стефано, Трінкуло. Та головне в «Бурі» — це остаточне вирішення основної теми творчості Шекспіра — теми поєдинку людяності з егоїзмом і злом.

Професор Родзевич вважає, що герой цієї п'єси Просперо — це фактично «заспокоєний роками і скепсисом Гамлет». Як і принц Датський, він розуміє свою самотність, так само піднімається над аристократичним «натовпом», так само гостро відчуває всю ницість його та фальш. Але тяжкі метання та безмірний відчай Гамлета замінюються у Просперо філософським

спокоєм та гуманістичною вірою в кінцеву перемогу добра в суспільстві і в людині:

Який чудовий рід людський! Прекрасний
Цей світ людей!.. —

каже Міранда.

«Віддайтесь радощам і вірте в добре все»,—радить Просперо, певний, що людський розум, «вступивши в береги», змне з людей «весь бруд і каламуть» (дія V, сцена 1).

Не легким шляхом прийшов Просперо до примирення. Та зрада брата, загроза смерті, довгі роки самотності на безлюднім острові, уперта наукова праця, що дала йому владу над світом думів, не зробили жорстокою душу останнього героя Шекспіра. Не помстою ворогам, а їх прощенням закінчується п'єса:

...свій гнів я покорив,
Тепер підвладний розумові він.
Відрадініш завше нам простити, ніж карати.

«В «Бурі» нема взагалі крові, смерті, звичайних у трагедіях Шекспірових,—пише С. І. Родзевич,—немов хоче він наприкінці життя знайти вихід з темного цього світу пристрастей, марних шукань, фатальних помилок, крові й сліз... І це героїчне, вистраждає «замирення», що його дано пізнати лише вибранцям, тим, хто відважно змагався з бурями, з самим собою,—це ясна і глибока блакить дозрілого світосприймання, яку вже не затьмарять грозові хмари гамлетівських вагань» *. Таке замирення—замирення самого Шекспіра. Він, як і Просперо, ламає свій магічний жезл творця, прощається з своїм могутнім даром чарівної фантазії і просить миру і «відпущення» («Буря», Епілог).

* С. І. Родзевич, Гамлет та гамлетова проблема. В. Шекспір, Гамлет, К., «Книгоспілка», 1924, ст. XI—XII.

Навряд чи знайдеться в історії світового письменства прозаїк або драматург, чия творчість викликала б таку кількість критичної та науково-дослідницької літератури, як Шекспір. Світова Шекспіріана нараховує тисячі і тисячі томів. І потік цієї літератури не вичерпується з бігом віків, бо ніколи не зникав, та, мабуть, і не зникне інтерес до творчої спадщини Шекспіра. Характерно, що інтерес до нього посилюється в періоди великих соціальних зрушень (доба Просвітництва та Великої французької буржуазної революції 1789 р., епоха буржуазних революцій першої половини XIX ст., наші дні) та йде на спад в часи реакції й політичного застою (XVII ст., кінець XIX — початок XX ст. на Заході).

За чотириста років, що минули з дня народження Шекспіра, світова наука зібрала колосальний матеріал про нього, його твори і його добу. Чималий внесок у цю справу зробило і російське, особливо радянське літературознавство. Власне, саме тут найбільш твердо й принципово було поставлено питання про реалізм, гуманізм і пародію як основу творчості Шекспіра.

Думка ця вже давно не викликає ні суперечок, ні сумнівів. Проте народилась вона в запеклій боротьбі з величезною кількістю різних реакційних теорій, що й досі не викоренились на Заході. Більшість із них характеризується або намаганням зробити творчість Шекспіра втіленням якихось «загальнолюдських», поза часом і простором, ідей, а його самого — генієм, що лише силою своєї інтуїції створює цілий, тільки йому належний світ, або ж звести його твори до рабського копіювання середньовічної дійсності.

В цю боротьбу, що загострилась на межі XX ст. і особливо в повоєнний період, внесла свій вклад і українська прогресивна критика, до кращих зразків якої ми не раз звертались

в цьому невеликому нарисі. Слід відзначити, що на Україні боротьба за Шекспіра з самого початку була частиною боротьби революційно-демократичного літературознавства з буржуазним націоналізмом та декадентством всіх мастей.

Один з улюблених драматургів Т. Г. Шевченка, його друг та супутник в тяжкі роки оренбурзького заслання, нездійснена мрія творців українського національного театру братів Тобілевичів, митець, перед яким схилялися Леся Українка та Панас Мирний,— Шекспір був ніби маяком на їх шляху до великого реалістичного мистецтва. Проте справжнім початком українського наукового шекспірознавства стала діяльність І. Франка — коментатора і дослідника Шекспіра. Дванадцять його передмов до Кулішевих перекладів п'єс великого англійського драматурга — це внесок в прогресивну Шекспіріану, що не втрачає інтересу й наукової цінності і в наші дні.

У висвітленні творчості Шекспіра Франко виходив з тих самих позицій, з яких оцінювали її російські революціонери-демократи — Белінський, Добролюбов,— з позицій реалістичної естетики, основи якої були закладені на Україні творчістю Шевченка. Виходячи з цих принципів, Франко бачив у спадщині великого драматурга не вираз якихось позачасових ідей та образів (як то твердила німецька ідеалістична критика на Заході і П. Куліш на Україні), а вираз історично обумовлених, міцно пов'язаних з його часом та середовищем явищ, реалістичне зображення людських характерів, втілення гуманістичних ідеалів доби Відродження. Як можна пересвідчитись з попереднього аналізу, кращі статті Франка можуть бути поставлені в один ряд з статтями Белінського. Великий науковий інтерес мають і дослідження Шекспіра, що вийшли з-під пера професора Київського університету Н. П. Дашкевича та молодого на той час науковця О. І. Білецького.

На шлях історичного та реалістичного тлумачення творчості великого драматурга стало і українське літературознавство

во та український театр повоєнного періоду. Адже боротьба за вірне розкриття Шекспіра не випадково стала з самого початку й боротьбою кращих представників української радянської критики й театру за реалізм і гуманізм у мистецтві. Проте в театрі реалістична трактовка Шекспіра була досягнута не відразу — вона постала в боротьбі і творчих пошуках. На шекспірівських п'єсах в українських театрах було поставлено чимало експериментів: приклали до них руку і прихильники Пролеткульту, і конструктивісти, і тогочасні модерністи. Чимало завдав Шекспір клопоту й вульгарним соціологам; п'єси великого реаліста ніяк не вкладались в прокрустове ложе їх концепції. Вульгарні соціологи за всяку ціну хотіли зробити його або «представником буржуазії», або «рупором аристократії». Та цей памул, заснований на методологічній незрілості, неумінні чи хибному розумінні новаторства, поринув у забуття, подоланий вірним, заснованим на марксо-ленінській методології підходом до оцінки творчості Шекспіра, що незабаром став для радянського мистецтва єдиним і визначальним. Про дальшу долю його п'єс в українському театрі дає уявлення цікава книга І. С. Ваніної «Шекспір на українській сцені» (К., 1958).

На честь української радянської критики слід сказати, що їй пощастило уникнути хитань, пережитих українським театром. Визнання реалізму, гуманізму і глибокої народності Шекспіра з самого початку стало вихідною позицією першого видатного українського радянського шекспірознавця — С. І. Родзевича. Його роботи, зокрема використані вище статті про «Гамлета», мають великий науковий інтерес. Традиції цього дослідника продовжили й інші українські критики — Леїн, Шайкевич, Борщагівський. Їхні статті присвячуються висвітленню таких цікавих і складних проблем сучасності Шекспіра, як проблема його історичної концепції, філософських поглядів, художньо-естетичних особливостей його творів.

Окреме місце в післявоєнних українських дослідженнях

Шекспіра посідають уже згадані роботи професора А. П. Шамрая, що позначаються яскравою полемічністю і оригінальною постановкою ряду принципових питань, зокрема питання про естетику ранніх комедій Шекспіра. Дослідження приводять автора до широких теоретичних узагальнень, до постановки питання про перегляд самої суті творчого методу Шекспіра і про відмінність реалізму Відродження від класичного реалізму XIX століття. Дослідник підносить питання про використання традицій цього реалізму, «породженого добою та людьми, в ряді рис до нас ближчими від наших попередників XIX ст.» * в літературі соціалістичного реалізму.

Слушність цього зауваження стверджується життям. Не випадково одна з останніх книг про Шекспіра, виданих у Радянському Союзі, носить назву «Наш сучасник Уільям Шекспір». Реалізм та народність драматурга, глибоке розуміння історичних закономірностей життя, його повага і любов до людини, палкий захист її прав, високе поняття людської гідності — ось риси, що не дозволили і ніколи не дозволять мистецтву Шекспіра перетворитись на почесний, але мертвий пам'ятник сивої давнини.

Словнені життя і високого гуманізму твори великого драматурга плямують ницість, корисливість, егоїзм, кличуть до боротьби за високі ідеали, до подвигів, до людяності, до героїзму, всього того, до чого прагне наш сучасник — будівник комуністичного суспільства.

Але невмируща сила Шекспірового мистецтва криється не лише в глибокому ідейному змісті його творів, а і в їх надзвичайній художній майстерності, в тій «жвавості і дійовості», яку Енгельс вважав одним із складових елементів драми майбутнього.

* А. П. Шамрай, До питання про естетику комедій Шекспіра, Вісті АН УРСР, К., 1946, № 5—6, стор. 97.

Твори Шекспіра грають всіма барвами життя. Веселій сміх, буфонні витівки і глибока ліричність, повнокровний реалізм ситуацій та мови і пафос високої романтики,— високе й низьке, смішне і трагічне злито у Шекспіра в органічну єдність. Це робить його драму вічною школою реалістичної майстерності.

Н. Модестова