

Марія ГАБЛЕВИЧ

ШЕКСПІРОВІ СОНЕТИ В КОНТЕКСТІ ЙОГО ТВОРЧОСТІ: ДО ПРОБЛЕМИ САМОСТВЕРДЖЕННЯ МИТЦЯ

Crescat laude recens...

Я зростатиму у свіжій славі...

Horatius, Carmina, III. 30

*Read him, therefore, and again, and again, and if then
you do not like him, surely you are in some manifest danger
not to understand him.*

*Читайте його, читайте ще раз і ще раз, а якщо він
вам і далі не подобається, значить, вам явно чомусь не
щастить розуміти його.*

З передмови до читачів Першого
Шекспірівського Фоліо, 1623.

Третя декада в житті кожного — це пора переростання юності в зрілість, пора роздумів, підсумків, сумнівів і шукань. Для поетів, що почали писати в юності, це ще пора самооцінки, самоствердження, пошуків сенсу власного життя (і буття взагалі), правильності власного вибору, формулювання власного поетичного кредо¹. Різні поетичні генії переживали цю пору по-різному. Якщо Пушкін у 37-річному віці писав:

*О нет, мне жизнь не надоела,
Я жить люблю, я жить хочу,
Душа не вовсе охладела,
Утратя молодость свою²,*

і впевнено дивився у власне безсмертне майбутнє:

*Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит —
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.
Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык³,*

¹ Один у другого питаєм,

Нащо нас мати привела?

Чи для добра? Чи то для зла?

Нащо живем? Чого бажаєм?

І, не дознавшись, умираєм,

А покидаємо діла...

Які ж мене, мій Боже милий,

Діла осудять на землі?

„Один у другого питаєм...“ (1847) // Шевченко Тарас. Повне зібрання творів: У 12 т. (далі — Шевченко).— К., 1991.— Т. 2.— С. 41.

² Пушкін А. С. Сочинения: В 3 т. (далі — Пушкін).— М., 1985.— Т. 1.— С. 593.

³ „Я памятник себе воздвиг нерукотворный...“ // Пушкін.— Т. 1.— С. 586.

то 36-літній Шевченко, вперто починаючи „четверту книжечку в неволі мережати“, навпаки, зізнається, що йому „жити не хочеться на світі“, і лише мріє, аби на рідній землі його не забули:

*А може, тихо за літами
Мої мережані сльозами
І долетять коли-небудь
На Україну... і падуть,
Неначе роси над землею,
На щире серце молодес
Сльозами тихо упадуть!
І покиває головою,
І буде плакати зо мною,
І може, господи, мене
В своїй молитві пом'яне!⁴*

Пушкінові треба було п'ятнадцять років життя, щоб від молодої невіри у власні сили⁵ перейти до гімну самому собі; Шевченко ж і десять років опісля, передчуваючи смерть, не надто дбає про славу, хоч у тому, що вона йому належить, вже віддавна певен:

*Благослови мене, друже,
Славою святою.
[...]
Через Лету бездонную
Та каламутную
Перепливеи, перенесем
І Славу святую —
Молодую, безвічную.
Або цур їй, друже,
І без неї обійдуся.⁶*

Те, що усвідомлення власної геніальності (принаймні, власної значущості) приходить до генія доволі рано — як тільки міцніє його перо, — не потребує доведення. Адже, як сказав той же Пушкін, звертаючись до поета:

*Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценишь ты свой труд,
Ты им доволен ли, взыскательный художник?⁷*

Еволюція такого усвідомлення теж проходить більш-менш однаково — по нерівній, часом доволі крутій висхідній, де кожному тимчасову „нерівність“, кожен „спад“ чи різкий „пік“ можна досить легко пояснити. Так, у ліричних віршах, що їх поет адресує авторитетним для нього людям, неодмінно подибуємо „спад“, тобто применшення своєї ваги як поета.

⁴ „Лічу в неволі дні і ночі...“ (1850) // Шевченко.— Т. 2.— С. 195.

⁵ Утешься: не увял Овидиев венец!
Увы, среди толпы затерянный певец,
Безвестен буду я для новых поколений,
И, жертва темная, умрет мой слабый гений
С печальной жизнью, с минутною молвой!..

„К Овидию“ (1821) // Пушкин.— Т. 1.— С. 256.

⁶ „Чи не покинуть нам, небого...“ (1861) // Шевченко.— Т. 2.— С. 308.

Пор.: „Тризна“ (1843) // Там само.— Т. 1.— С. 158—168, або ж „Гоголю“ (1844):

І кому ж її [думу] покажу я,
І хто ж твою мову
Привітає, угадає
Великеє слово? // Там само.— Т. 1.— С. 196.

⁷ „Поэту“ // Пушкин.— Т. 1.— С. 474.

Нічого неприродного в такому психологічному феномені (всім нам при-
таманному) немає. Не здивують нас і „піки“ — зверхні, інколи й дуже
гострі випадки поетичного генія проти недоброзичливців та заздрісників,
проти посередностей і віршоробів. Це теж нам — з нашої історичної
перспективи — добре видно і зрозуміло. Але якщо нам цікаво просте-
жити еволюцію митця в його самоствердженні як митця, то не для того,
щоби ствердити очікувану (бо природну) наявність „спадів“ і „піків“ у
цій схемі: подібних „самознижень“ і „самовивищень“ можна знайти чи-
мало в епістолярно-поетичному доробку поетів далеко не першорядних —
ще більш залежних від меценатів, літературної слави, моди, просто
доброго тону, але й не менш переконаних у власній неперевершеності.
Справжній літературний геній, як було вже сказано, міцніє рано, тож
швидко стає відпорним на будь-які впливи (ба навіть сам починає дик-
тувати моду). Справжній геній скоро і непомильно пізнає ціну самому
собі, — у цьому йому помагає камертон його ж Божого дару, де надчут-
ливість душі йде в парі з самовимогливістю майстра. Однак, якщо знову
і знову зустрічаємо в його ліриці ті ж таки злети й падіння у самооцінці,
то будьмо певні, що зустрічі ці кожного разу наближають нас до най-
сокровеннішого осердя його надчутливої душі — до тієї призми, через
яку він дивиться на себе і на світ і в якій (на рівні здебільшого пів-, а
то й підсвідомості) багато що зав'язано: і обставини його життя, і досвід,
і бажання, мрії та ідеали, і характер, і лад його душі загалом. Усе це,
звісно, далеко сукупніше і повніше відбито в усій його творчості, проте
найменш опосередкований, найбільш оголений вияв його поетичного й
людського „я“ знайдемо все-таки в особистій ліриці, і то саме там, де
він ще раз і ще раз ставить на пробу покликання власного життя.

Нам, з нашими життями, така постійна самоапробація не повинна
здаватися нав'язливою ідеєю, комплексом неповноцінності чи сплеском
амбіцій. Читачі, визнання, слава — все це геніальному поетові потрібне
навіть більше, ніж амбітній посередності. Бо, з одного боку, перед поетом,
який гостріше, ніж інші, відчуває плинність часу, постійно маячить візія
смерти. З другого боку, потреба писати, якій він присвятив своє скоро-
минуще життя, — це чи не єдина річ, опертися якій він не здатен, —
іноді всупереч здоровому глуздові, а то й інстинктові самозбереження. І
одне⁸, і друге⁹ дуже добре передав Шевченко.

⁸ Все йде, все минає — і краю немає.
[...] і ти, білолиций, [...] Ти вічний без краю!
[...] Порай мені ще раз, де дітись з журбою?
Я не одинокий, я не сирота, —
Єсть у мене діти, та де їх подіти?
Заховать з собою? — гріх, душа жива!
А може, їй легше буде на тім світі,
Як хто прочитає ті сльози-слова,
„Гайдамаки“ (1841) // Шевченко. — Т. 1. — С. 61.

Що так вона щиро колись виливала,
Що так вона нишком над ними ридала.
Ні, не заховаю, бо душа жива!
Як небо блакитне — нема йому краю,
Так душі почину і краю немає!
А де вона буде? Химерні слова!
Згадай же хто-небудь її на сім світі —
Безславному тяжко сей світ покидать. —

⁹ Книжечки
Мережаю та начиняю
Таки віршами. Розважаю
Дурную голову свою
Та кайдани собі кую
(Як ці добродії дознають).
Та вже ж нехай хоч розіпнуть,
А я без вірші не улежу. — „Неначе степом чумаки...“ (1849) // Там само. — Т. 2. — С. 160.

Отже, уважний предметний і зокрема стилістичний аналіз віршів, що виражають ставлення поета до власного мистецтва, дає дослідникові його творчості й біографії додатковий і вдячний матеріал — вдячний насамперед тим, що найменшою мірою відбивається в ньому гра поетичної фантазії автора, а найбільшою — його реальні почування.

У випадку Шекспіра — коли взяти до уваги віддаленість його епохи, скупість біографічних даних і невеликий обсяг самого ліричного доробку поета — такий аналіз є особливо цінний. Подвійно цінним має бути цей аналіз і для перекладача його лірики, бо похибка в трактуванні, в стилістиці може викривити чи й зовсім переінакшити риси його обличчя, сховані під акторським гримом ліричного героя. Дана праця є спробою аналізу (в оригіналі і в перекладах) сонетного епістолярію Шекспіра — саме з метою „зняття акторського гриму“, чи, скориставшись фразою з „Гамлета“, відокремлення того, що „здається“, від того, що справді „є“ в світогляді, світовідчужанні й самооцінці поета.

I. Моя убога Муза

Вже сам факт, що Шекспір написав так мало ліричних поезій, свідчить про його ставлення до слави. Після великого успіху поеми „Венера й Адоніс“ (його поетичний дебют і відразу бестселер!) та половинного — „Збезчещеної Лукреції“, він чомусь не поспішав друкувати свої сонети, щоб повною мірою утвердитися в славі поетичній¹⁰.

90-ті роки XVI ст., коли він їх писав, були апогеєм сонетярської творчості в літературних колах Англії. Першопоштовхом стала збірка Філіпа Сіднея, „Астрофіл і Стелла“, видана посмертно в 1591 р.; кожен наступний рік приносив по декілька нових збірок різних авторів. Однак Шекспірові „sugared sonnets“ — „цукровані сонети“, як відгукувався про них в огляді англійської літератури Ф. Мезез¹¹, — так і лишилися відомими „його особистим друзям“, аж до публікації 1609 р. Два з них, 138 і 144¹², з'явилися десятьма роками раніше, у збірці „Натхненний прочанин“, надрукованій під іменем Шекспіра в 1599 р. Видавець „Проча-

¹⁰ Писання п'єс — навіть віршованих — достойним літературним заняттям не вважалося. „Венера й Адоніс“ (1593) на 1640 рік мала 15 перевидань, „Збезчещена Лукреція“ (1594) — вісім. Сценічним дебютом, який повністю належав його перу, був „Тит Андронік“ (вийшов на сцену під кінець 1592 р., друком — на початку 1594 р.).

¹¹ „Сер Філіп Сідней, Спенсер, Даніел, Дрейтон, Ворнер, Шекспір, Марло і Чапмен неабияк збагатили англійську мову, прибравши її в рідкісні оздоби, надавши їй осяйної гнучкості... Як у Піфагорові, кажуть, жила душа Евфорба, так ніжна, дотепна душа Овідія живе в солодко-м'якому, медоустому Шекспірі, свідченням чого є його „Венера й Адоніс“, його „Лукреція“, його цукровані сонети [відомі] серед особистих його друзів, і т. д. Як Плавт і Сенека вважаються найкращими серед латинян в трагедії й комедії, так серед англійців Шекспір — найдосконалиший в обох сценічних жанрах; в комедійному, див. його [п'єси] „Два веронці“, „Комедія помилок“, його „Марні зусилля кохання“ і „Немарні зусилля кохання“ [п'єса втрачена], його „Сон літньої ночі“ й „Венеційський купець“; в трагедійному — його „Річард II“, „Річард III“, „Геєріх IV“, „Король Джон“, „Тит Андронік“ та „Ромео і Джульєтта“. Епій Столо сказав, що якби Музи заговорили по-латинському, то це була б мова Плавта; так і я кажу, що якби вони заговорили по-англійському, то говорили б точною Шекспіровою фразою...“ Див.: *Meres Francis. Palladis Tamia: Wit's Treasury* [Скарбниця розуму]. — London, 1598; цит. за вид.: *Quennel Peter. Shakespeare: A Biography* (далі — *Quennel*). — Clevelend, Ohio, 1963. — P. 233–234.

¹² Традиційна нумерація, подається за виданням: *Shakespeare's Sonnets*. — London, 1609.

нина“, Джаггард, виставив нашого поета не в найкращому світлі, приписавши йому й чужі вірші, однак той не виступив з офіційним спростуванням¹³. На 1599 рік Шекспір уже був чи не найпопулярнішою літературною фігурою, про що свідчать і відгук Ф. Мереца, і „піратські“ видання його п'єс, і видання чужих творів під його іменем¹⁴. Але хоч би якими були мотиви цієї позірної байдужості до честі і слави¹⁵, говорить вона багато про що — про його особисту скромність, обачність, нехоть до суєтності, зокрема до суєтності сиюхвилинного визнання, про те, що він добре знав ціну самому собі, а насамперед — про щирість почуттів, висловлених у сонетах. Його поетичне кредо — „O let me, true in love, but truly write!“¹⁶, що червоною ниткою в'ється крізь увесь сонетарій,— безперечно, втратило б і на силі, і на сокровенності, якби він *охоче* виніс на публічний кін своє інтимне почуття, наперекір власному твердженню:

*Любов — не крам, щоби її напоказ
Виносити й хвалити навсібіч*¹⁷.

Обидві свої поеми 30-літній Шекспір присвятив 20-літньому юнакові, „високоповажному Генрі Райотслі, графові Саутгемптону та баронові

¹³ У збірці 21 нумерований вірш. П'ять з них відомі як твори Шекспіра (сонети 138 і 144, та два сонети й одна пісня, взяті з Шекспірової п'єси „Марні зусилля кохання“), ще п'ять відомі як чужі (номери 8, 11, 19, 20 та 21). Решта одинадцять друкуються в шекспірівському каноні з зазначенням „автор не встановлений“. Збірка перевидавалася двічі, але Шекспір мовчав. З офіційним спростуванням виступив нарешті покривджений автор, Томас Гейвуд, вірші якого Джаггард долучив до третього видання в 1612 р. „Мушу визнати,— писав дипломатичний Гейвуд,— що рядки мої не вартують покровительства того, під чим іменем надруковані, тож знаю, що автор вельми образився на пана Джаггарда, котрий, цілковито без його відома, мав сміливість так повестися з його іменем“, цит. за вид.: Shakespeare William. The Complete Works (далі — Complete Works) / Eds. Stanley Wells and Gary Taylor.— Oxford, 1988.— P. 777. Ім'я Шекспіра з третього видання Джаггард зняв.

¹⁴ Авторських прав тогочасні автори ще не мали, доходів з продажу своїх творів теж,— і права, і доходи належали видавцеві (книгопродавцеві). Багато літературних творів ходило у списках. Публікуючи свій твір, автор присвячував його меценатові, від якого сподівався високої оцінки й відповідної грошової винагороди. Драматург же продавав рукопис п'єси (п'єсозаготовки) театральній трупі і від цього моменту втрачав будь-яке право на нього. Якщо театральні твори виходили друком, то це були або „піратські“ видання (п'єси, записані на слух чи з текстів підкуплених акторів), або ж п'єси, уже відіграні театром.

Крім згаданої збірки поезій „Натхненний прочанин“, за життя Шекспіра під його іменем були опубліковані принаймні ще чотири п'єси, які йому не належали („Lochrine“, 1595; „Thomas Lord Cromwell“, 1602; „The London Prodigal“, 1606; „A Yorkshire Tragedy“, 1608). Серед видань тих п'єс, які йому належали і входять сьогодні в шекспірівський канон, теж було немало „піратських“. Найперші три його „піратські“ п'єси з'явилися 1594 року; ще п'ять — в 1595–1599 рр., деякі з них перевидавалися.

¹⁵ Ревні прихильники „нестратфордського“ Шекспіра (адепти теорії, згідно з якою за іменем стратфордця Шекспіра — реальної, але нібито малоінтелегентної людини — свідомо ховалася інша особа шляхетнішого походження; таких авторів пропонується близько п'яти десятків) готові у цій байдужості вбачати пряме підтвердження своїх теорій. Пояснюють вони її мотивами морально-психологічного плану: мовляв, справжній автор-аристократ дбав не про славу, а про свій аристократичний престиж, тому й удавався до містифікації, ховаючись за іменем актора Шекспіра. Чомусь ніхто з цих адептів не припускає думки, що у генія неаристократичного походження теж могли бути свої підстави й причини „не виставлятися напоказ“.

¹⁶ 21: „O щоб я, правдивий в любові, міг і писати правдиво!“
Тут і далі англійський текст цит. за вид.: Complete Works.— P. 751–770.

¹⁷ 102: That love is merchandised whose rich esteeming
The owner's tongue doth publish everywhere.

Тічфілду“ (1573–1624). А що поеми призначалися до друку, то й посвяти до них укладені за певним стандартом, який вимагав відповідної стилістики. Ключем до успіху вважалася скромність: підкреслення скромних достоїнств автора з одночасним підкресленням його відданості високо-достоїнному меценатові було неодмінним, хоч і неписаним правилом. Правила цього дотримується й Шекспір, пишучи присвяту до „Венери й Адоніса“:

Не знаю, чи не ображу Вашої світлості, присвятивши Вам ці **недовершені рядки**, ані того, як світ оцінить вибір такої **міцної опори** для такого **мізерного тягара**. Лише як Ваша честь викаже своє вдоволення, я добачу в тому найвищу мені похвалу і присягнуся віддати праці весь свій вільний час, аби вшанувати Вас іншим, ваговитішим твором. Але якщо цей первісток моєї фантазії виявиться **незугарним**, я шкодуватиму, що мав він **такого благородного хресного**, і більш ніколи не оратиму цієї **неродючої ниви**, остерігаючися зібрати з неї такий **самий поганий врожай** [...] ¹⁸.

„Врожай“ виявився добрим, бо через рік, у присвяті до „Збезчещеної Лукреції“ Шекспір говорить уже про одержані „докази прихильності“:

Любов, що її *присвячую* Вашій світлості, не має кінця, і цей **зшиток без початку** — лиш її видима частка. І тільки **докази Вашої високої прихильності**, а не достоїнства **моїх невмілих рядків**, надають мені певності, що його буде прийнято. Те, що я створив — Ваше; те, що маю ще створити, так само Ваше — як *частина* всього, що моє, *посвячена* Вам. **Якби достоїнства мої були вищі, то й вияви моєї відданості були б більшими**, а поки, такі як є, зобов'язані Вашій світлості [...] ¹⁹.

Попри всю доволі стандартну стилістику („недовершені/невмілі рядки“, „мізерний тягар“, „незугарний первісток“, „неродюча нива“, „поганий врожай“, „низькі достоїнства“, „зшиток“²⁰ — з одного боку, і „міцна

¹⁸ Тут і далі — переклад О. Мокровольського (з моїми дрібними поправками.— М. Г.). Цит. за вид.: Шекспір Вільям. Твори: В 6 т. (далі — Шекспір).— К., 1986.— Т. 6.— С. 540.

¹⁹ Тут і далі — переклад М. Литвинця (з поправками). Див.: Шекспір.— Т. 6.— С. 573.

Варто порівняти оригінал й опублікований український переклад (фактично, переклад з російського видання 1957р.)

The love I *dedicate* to your lordship is without end, whereof this pamphlet without beginning *is* but a superfluous moiety.

Любов, яку я *почуваю* до вашої світлості, безконечна; і цей скромний твір без початку *передає* лиш частину її.

...being part in all I have, devoted yours. Were my worth greater *my duty* would show greater, meantime, as it is, it is bound to your lordship...

...як частина того *цілого*, що *повністю віддане* вам. Якби достоїнства мої були більші, то й вияви *моєї відданості* були б значно більшими. Але хай яким би там не був мій твір, він приноситься в дар вашій світлості...

Звернім увагу, як зміщуються акценти: в оригіналі виразом поетової „любви без кінця“ є його творчість; і одну, й другу він присвячує / посвячує меценатові як вияв своєї йому відданості (duty: служіння, обов'язку); однак з перекладу розуміємо, що поет „безконечно любить“ самого мецената і що тільки закоханість у мецената зробила його поетом. Якщо твір, який „передає частину“ „безконечної любови“ чоловіка-поета до чоловіка-мецената, описує згвалтування Лукреції (дослівний переклад заголовка і суть сюжету), то це — вельми макабрничний „частковий вияв“ „повністю відданого цілого“.

²⁰ „Зшиток“ (pamphlet) налічував близько 270 семирядкових строф із складним римуванням!

опора“, „благородний хресний“, „висока прихильність“ — з другого), обидві посвяти написані стримано, з гідністю і свідчать скоріше про справжню, аніж удавану скромність, про реальні, аніж перебільшені почуття²¹.

Про те ж саме велике почуття („любов без кінця“) і з такою ж самою гідною скромністю говорять нам сонети 1—126, коли читаємо їх один за одним, в тому порядку, в якому вони були надруковані вперше²² і друкуються нині. (Порядок цей порушує хронологію сюжету, як він проступає з цілого сонетарію, зате чітко ділить його на дві нерівні частини: у першій, 1—126, більшість сонетів адресовано юнакові, у другій, 127—154 — жінці.) Применшуючи, згідно з правилами літературного тону, власний поетичний хист, Шекспір, однак, обмежується кількома шаблонними й через те нейтральними епітетами, зокрема „poor“ — „убогий“ та „rude“ — „неотесаний“: „wit so poor as mine“ (26); „these poor rude lines“ (32); „my slight Muse“ (38); „my rude ignorance“ (78); „what poverty my

²¹ Цікаво порівняти присвяту тому-таки юному графові Саутгемптоніві, написану Томасом Нашем (Thomas Nashe) до його „памфлету“ „Нещасливий подорожній“ (1594). Наш (виходець із того ж соціального середовища, що й Шекспір, на три роки молодший від нього за віком і мало що старший за літературним стажем) належав до так званих University Wits, „університетських розумників“. Це було перше покоління професійних літераторів, випускників Кембриджа й Оксфорда, які літературною працею заробляли собі на життя (на відміну від літераторів-аристократів, що прагнули прислужитися королеві ще й своїм літературним талантом, — вартим застосування й подальшого просування в кар'єрі). Одним із джерел їхнього заробітку були ті ж аристократи, тому шанобливий тон у присвятах вельми доречний. У присвяті до „Нещасливого подорожнього“ графа названо „істинно благородним лордом“, „дорогоцінним любителем і поціновувачем [...] як любителів поезії, так і самих поетів“. Далі Наш пише:

„Я не втрачаю надії на вашу ласкаву прихильність, позаяк я не зовсім обійдений славою. Ваша милість — мов велика, розлога гілля слави, з якої мої нікчемні листочки прагнуть видобути всі потрібні їм життєві соки. Вам залишається або струсити їх як сточені червою й нічого не варті, або ж співчутливо оберекти їх і викохати з надією, що зросте серед них бодай якийсь невеличкий літній плід“.

З наступних видань цього твору присвяту було знято і, як завважає С. Шенбаум, „невдасі-автору довелося шукати життєвих соків деінде“ (див.: Шенбаум С. Шекспир. Краткая документальная биография (далі — Шенбаум) / Пер. с англ. А. Аникста. — М., 1985. — С. 228–229). Мені важко сказати, що було причиною Нашевої невдачі — надмір самовпевненості чи брак достоїнств його твору (а чи одне і друге), однак даний випадок є свідченням того, як чітко діяла система соціальної ієрархії. І діяла вона однаково на всіх рівнях, де кожен пан (містер, сер, лорд, граф) був відданим слугою ще вищого пана, а всі разом ревно служили богопомазаниці-королеві.

²² У виданні 1609 року, куди ввійшла і невелика поема „Скарга закоханої“. Ця четверта (після „Натхненного прочанина“) — й остання — публікація його поезій теж має присвяту, але підписана вона не автором, а видавцем: „Єдиному родоначальникові (begetter) цих сонетів, містерові W. H., всякого щастя, і безсмертя, обіцяного нашим вічноживим поетом, бажає доброзичливець, що ризикнув пустити їх у світ, — Т. Т. [Thomas Thorpe]“. Вже друге століття шекспірознавці ламають голову над питанням, чи особа, зашифрована під ініціалами „Mr. W. H.“ — той самий третій з роду граф Саутгемптон, Генрі Райотслі (Henry Wriothesley навспак), а чи хтось інший. Якщо під містером „W. H.“ крився титулований граф і барон, то шанобливості цій присвяті бракувало просто-таки катастрофічно, — видавець справді ішов на солідний ризик, пишучи її. Чи може, він думав, що граф повинен був мати за честь бодай у такій принижено-завуальованій формі упричетнитись до безсмертних сонетів? Вийшли вони, нагадую, в 1609 році, Шекспір помер 1616 року. До 1613-го він ще був у Лондоні і писав п'єси. Вже після смерті Шекспіра вийшло зібрання його п'єс (Перше Фоліо), де в супутніх хвалебних віршах його було названо „зіркою поетів“, „чудом нашої сцени“, „душею віку“, а от в присвяті двом графам-меценатам видавці запрошували їх „спуститися до прочитання цих дрібничок“, які залишив по собі „слуга ваших світлостей Шекспір“.

Muse brings forth“, „my blunt invention“ (103); „my poor oblation“ (125). Насправді ж „убогими“ чи „неотесаними“ — ні за формою, ні за змістом — не є ані 26-й, ані 125-й сонети, хоча ці й подібні вирази трапляються впродовж усього першого циклу. Не виражають вони й природного сумніву початківця щодо власної майстерности (як у Пушкіна), — інакше так само природно було б зустріти їх лише в окремих віршах, здебільшого на початку. Крім того, той перший і єдиний раз, коли Шекспір прямо говорить про себе як про того, хто переживе смерть (у всіх інших випадках ідеться про безсмертя не його, а об'єкта його почуттів), він уживає того самого виразу: „I'll live in this poor rhyme“²³.

Усі ці факти дають підставу вважати, що подібні вирази були своєрідними „формулами скромности“, чимсь не більшим за кліше. Іноді ці кліше в Шекспіра значущі, іноді — ні. Так, у сонеті 16 вжиті тривіальні, здавалось би, сполучення „my barren rhyme“ („моя неплодна рима“) та „my pupil pen“ („моє учнівське перо“), однак вони вельми вдало вписуються в образний лад вірша: „my barren rhyme“ служить протиставленням до „many maiden gardens [...that] would bear your living flowers“²⁴; а „my pupil pen“ в синтаксичній паралелі з „Time's pencil“²⁵ сприймається і як семантична паралель: „я — учень Часу“. В українському перекладі²⁶ образна функціональність цих двох самознижувальних епітетів пропала; натомість знаходимо деяке підсилення їхньої стандартно-негативної вартости: „мій вірш слабкий“, „мої убогі й немічні вірші“²⁷.

В контексті іншого сонета, 103, формула скромности — „Alas, what poverty my Muse brings forth“ („яке убожество плодить моя Муза“) — сприймається як вираз самовимогливости, невдоволення собою. Факт, що об'єкт зображення переростає його спроможності як митця, Шекспір констатує не вперше (див. 16, 17 та ін.), то й тут теж маємо подібну констатацію — разом зі спробою (як і в трьох попередніх сонетах, 100—102) спокійно, логічно обґрунтувати паузу в творчості. Поет ані не просить поблажливости (як, наприклад, у початковому сонеті 26), ані не впадає в розпач перед лицем свого творчого безсилля. В українському ж перекладі знову спостерігаємо посилення негативного стилістичного заряду слова: замість двох формул скромности („Alas, what poverty my Muse brings forth“ та „my blunt invention“ — „моя пісна фантазія“) знаходимо їх аж чотири: „убогих муз убогий марнотрат“, „нуждений сонет“, „всі слова мої — лише полова“, „моїх рядків занадто вбогі шати“, — і в результаті маємо автора в апогеї самокартання і зневіри.

²³ „Я житиму у цій убогій римі“, 107.

²⁴ „Багатьох дівочих садків, радих родити твої живі квіти“.

²⁵ „оливець Часу“: ...that life [...]

Which this (*Time's pencil or my pupil pen*)

Neither in inward worth nor outward fair

Can make you live yourself in eyes of men.

²⁶ Для порівняльного аналізу використані лише переклади Дмитра Паламарчука (под. за вид.: Шекспір.— Т. 6) та Самуїла Маршака (под. за вид.: Shakespeare William. Sonnets.— Moscow, 1984), оскільки вони обидва переклали цілий корпус сонетів. Стилїзована інтерпретація Ігоря Костецького потребувала б окремої розмови. Переклади Остапа Тарнавського та Дмитра Павличка (з моїми коментарями) вийшли з друку після написання цієї розвідки.

²⁷ У Маршака: „мой бесплодный стих“, „этот беглый, хрупкий карандаш“.

Ще одним свідченням того, що Шекспір ставився до свого покликання стримано-серйозно (зрештою, цього вимагали і жанр, і тема), є факт, що в першому циклі сонетів він лише двічі вдається до самоіронії, та й то обережно, бо вживає, як засіб самоіронії, не метафору, а порівняння (порівняння далеко менше сприяє іронічному самовідстороненню, ніж метафора). Так, у сонеті 17, говорячи про можливу оцінку його хисту майбутніми поколіннями, поет іронічно порівнює себе зі „старими, що не так правдомовні як балакучі“ („like old men of less truth than tongue“), а свої твори глузливо оцінює як „poet's rage and stretched meter of an antique song“. Переклад ще більше посилює іронію: „this poet lies“ („бреше цей поет“) звучить як „бреше віршомаз“; замість „старого базикала“ маємо „ласого дідка“, а „поетичне буйство“ („poet's rage“) та „перебір міри, як у давній пісні“ конденсується в „казку нікчемну“²⁸. Ще одне самоіронічне порівняння знаходимо в сонеті 85 — „I [...] like unlettered clerk still cry „Amen“ To every hymn that able spirit affords In polish'd form of well-refined pen“²⁹, яке дотепно передається (хоч не порівнянням, а метафорою — що знову ж таки підсилює самоіронію): „Я лиш дячком-невігласом умію гукнуть „амінь“ в кінці чужих пісень“.

Додаймо до цього пригорщу неперебільшених формул скромности, розкиданих тут і там,— „слова буденні і прості“, „убогі посланці“ (26), „вбогі пісні“ (32), „дрібне життя моє“ (37), „мені, невігласу“ (78), „убогий сірома“, „несміливі рядки“ (80), „убога муза“ (85), „мій дар малий“ (125), — і прийдемо до думки, що не тільки Шекспір-актор, а й Шекспір-поет страждав від комплексу неповноцінності. Думка ця буде здаватися ще очевиднішою, коли порівняємо наведені зразки перекладної „самознижувальної“ стилістики із стилістикою „самовивищувальною“, а також із тим набором епітетів, якими Шекспір-поет наділяє своїх братів по перу.

Відразу після сонета 16, з його „слабкими“, „убогими й немічними віршами“, та 17, з „віршомазом“ та „нікчемною казкою“, у 18 читаємо: „В моїх словах ти непідвладний смерті“; в 19: „Я збережу його в безсмертнім вірші“. Далі (21) йде гострий випад проти „віршоробів“, які „здрібнілими й охриплими голосами“ „оди тчуть з фальшивої краси“, — випад, що могутньо відлунує згодом і в 82:

*Нехай співають, звівшись на котурни,
Та риторичністю фальшивих слів
Нездатні модники літературні
Мій щирий, дружній заглушити спів,—*

і в зверненому до Музи сонеті 100:

*Чи племінь твій нездарні шахраї
Для од своїх нікчемних заховали? —*

а в кінці (121) гримить гнівно-гордою інвективою всьому „зломовному, пустому“ (36), „нищому“ (71), „лжемовному, низотно-лжеворожому“ (89), „брехливо-жорстокому, лукавому, наклепницькому“, повному „сичання гадів“ (112) світові:

²⁸ У Маршака: „болтун седой“; „старый плут речист, да правды нет в его речах ни слова“.

²⁹ „Я, мов неписьменний причетник, щоразу кричу „Амінь“ на кожний гімн, який виходить у блискучій формі з-під добре відточеного пера здібного майстра“.

Ліпи бути злим, ніж виглядять на злого,
 Впокоровишсь обмовам навісним.
 О суд очей чужих! Як нам із ним
 Погодитись нелегко, їй-же богу!
 Чи б міг фальшивий зір цінити в скарб
 Мій серця жар? Здолав його б донести
 Шпигунський набрид, що кладе на карб
 Мені все те, за що я годен честі?
 Я — отакий як бач. Ганьбить мене —
 Це міряти на свій аршин пігмеям.
 Та я високий як на них. Бігме їм
 Це не з руки. А хто мене зігне?

Паралельно із парадигмою „я — світ“ в українському перекладі варіюється парадигма „вічності“, — найчастіше саме в стосунку до власної поезії й частіше за всі інші численні лексеми, що працюють на образ Часу. Яскравими прикладами в цьому плані будуть два сонети, 55:

Надгробків царських мармурові плити
 Переживе потужний мій рядок,
 І образ твій, немов із міді литий,
 У вічність перейде. Хоч воєн крок
 Зруйнує все — і статуї, і трони,
 Каменярами тесаний граніт,
 Але твоєї із пісень корони
 В тисячоліттях не забуде світ.
 Ти смерти й забуття минеш дорогу
 І, відшукавши путь в людські серця,
 Вперед ітимеш із віками в ногу,
 Аж доки дійде світ свого кінця.
 І в день суда ти житимеш у слові,
 В піснях моїх, що сповнені любові³⁰;

та 81:

В піснях моїх ти вічно будеш жити,
 Хоч згинуть по мені й сліди малі;
 Мій пай — обійми змурої землі,
 Твій — мавзолей, повік-віків одкритий.
 Твій монумент — мого слова мідь
 [...]
 Ти вічно житимеш в моїх піснях [...] ³¹

Отож, український Шекспір малюється нам, з одного боку, таким собі мідяним Колосом, що гордо й незалежно височить над „зломовним пустим“ світом, дивлячись на нього з далечі віків („Хто мене зігне?“; „Ніхто, кохана, в світі б не зумів мій голос вільний закувати в кайдани“, 86). Але це не пушкінський „поет-цар“, який, „услышав суд глупца и смех толпы холодной, остался тверд, спокоен и угрюм“³², не Шевченків іро-

³⁰ Єдиними відповідниками в оригіналі для усіх цих часових номінацій є рядок „all posterity that wear this world out to the ending doom“ („аж доки дійде світ свого кінця“) та „the judgement“ („день суда“).

³¹ „В моїх піснях ти вічно будеш жити“ має відповідник: „Your name from hence immortal life shall have“ („Ім'я твоє відсіль безсмертним життям заживе“); так само і „монумент“. „Повік-віків“ стоїть замість „in men's eyes“ („в людських очах“); „ти вічно житимеш“ — „you still shall live“ („ти все житимеш“). „Мавзолею“ в оригіналі немає. Образ „слова-міді“ знаходимо в перекладах тричі, і жодного разу — в оригіналі. Воно й не дивно, бо образ цей органічно чужий Шекспірові і суперечить його ідеї. Мармуру, граніту, бронзі та міді, що підвладні руйнівній дії Часу, Шекспір якраз протиставляє безсмертність „делікатних“ („gentle“) „чорних рядків“ на „зжовклому папері“, тим самим утверджуючи безсмертя духу, а не матерії.

³² Пушкин.— Т. 1.— С. 474.

нічний, усіма негодами гартований Перебендя³³. Ним шарпають при-страсті — злість, презирство, незичливість до всіх на світі, крім високопоставленого юнака і „коханої“ (див. далі); схоже, це єдині авторитети, здатні оцінити його талант, і саме тому він їх так палко любить³⁴. З другого боку, цей велетень над „пігмеями“ сам виглядає пігмесподібним у щирому запобіганні перед цими двома авторитетами. А коли з'являється третій, поет-суперник — єдиний поет, про котрого він висловлюється з захопленням:

*Який поет в своїм пісеннім гromі
Красу твою прославив на віки!
Куди ж мені, убогому сіромі,
Писать за ним несміливі рядки?*³⁵ —

то це запобігання „горіхової лушпини“³⁶ на тлі „гордого корабля“ на-бирає істеричних рис, як крик SOS:

*Мчить корабель, і велетенська тінь
Навік мене з моїм човном покрила.*

Очевидно, що під кутом вираження власного „я“ сонети ці в їх украї-нському варіанті важко назвати „цукрованими“. При всій майстерності володіння словом, продемонстровану українським Шекспіром, сам він не імponує нам як людина, і чомусь не віриться, що справді умів він „прав-диво любити“ і прагнув „писати правдиво“.

2. І ще ніхто ніколи не кохав...

Є ще один важливий загальний аспект у сонетярському доробку Шекспіра, що теж безпосередньо віддзеркалює його людське і мистецьке „я“; увиразнили цей аспект саме переклади і саме в той спосіб, що його понехтували.

Як уже було сказано, більшість сонетів у першому циклі адресована юнакові, у другому — жінці. Адресат у кожному випадку встановлюється не завжди прямо (родових ознак, як відомо, в англійській мові обмаль). Однак той, хто групував сонети саме таким чином, тонко відчував різ-ницю в об'єктах зображення: присвячені юнакові сонети оспівують любов піднесену, духовну; „жіночі“ ж сонети мають виразно приземлений, на-

³³ Нічого, друже, не журися!
В дулевину себе закуй,
Гарненько богу помолися,
А на громаду хоч наплюй!
Вона — капуста головата.

„Хіба самому написать...“ // Шевченко.— Т. 2.— С. 188.

³⁴ Образ „палкої любови“, взагалі образ вогню — ще один образ, розгалужений по цілому сонетному циклу, який хоч і має опору в оригінальному тексті, однак розроблений понад міру оригіналу.

³⁵ 80: O, how I faint when I of you do write,
Knowing a better spirit doth use your name,
And in the praise thereof spends all his might,
To make me tongue-tied, speaking of your fame!
[...]
Or, being wrecked, I am a worthless boat,
He of tall building and of goodly pride.

³⁶ „My saucy barque“ — „моє зухвале суденце“.

віть плотський колорит. Говорять про це не тільки сюжетні деталі, а й різний образний лад обох частин.

Уява поета у першому циклі не знає меж своїй винахідливості; здається, немає такого явища в природі чи в людському житті, якого б не спромігся він, силою уяви, обернути на художній образ, на засіб для вираження почуттів і думок. Цей охоче плеканий уявою багатющий світ вражає нас навдивовижу постійним відчуттям гармонії у ньому. Він не позбавлений сумнівів, тривоги, душевних страждань і мук — якраз навпаки, але всі вони дивним чином влягаються, втишуються, вирівнюються, знаходячи незмінну й міцну точку опертя — любов, гімном якій є сонет 116:

*Любов — над бурі зведений маяк,
Що кораблям шле промені надії,
Це — зірка провідна, яку моряк
Благословляє в навісній стихії.
Любов — не блазень у руках Часу,
Що тне серпом своїм троянди свіжі —
І щік, і уст незайману красу.
Той серп любови справжньої не різьє³⁷.*

Немає сумніву, що саме ця любов допомагає йому жити навіть у хвилину найгіршого розпачу:

*Я втомлений всім тим, на смерть готов,
Та як лишити в самоті любов?³⁸*

Сонет 116 можна вважати квінтесенцією всього „юнакового“ циклу, оскільки в ньому зібрані найголовніші й найчастіше вживані образи: маємо тут і образ всевладного, невідступного, смертоносного Часу з його серпом (косою, ножем), і пов'язані з ним варіативні образи короткотривалості життя („brief hours and weeks“) та минуцності тілесної краси („rosy lips and cheeks within his bending sickle's compass come“). Тут-таки знаходимо й неодноразово подибуваний у подібному контексті образ безсмертя любови („love [...] bears it out even to the edge of doom“). Після першого півторадесятка сонетів, де запорукою вічної краси та молодости є продовження роду („безсмертя любови“ як „безсмертя во плоті“), далі

³⁷ 116: ...it is an ever-fixed mark

That looks on tempests and is never shaken;
It is the star to every wand'ring barque,
Whose worth's unknown, although his height be taken.
Love's not time's fool, though rosy lips and cheeks
Within his bending sickle's compass come;
Love alters not with his brief hours and weeks,
But bears it out even to the edge of doom.

³⁸ 66: Пер. О. Тарнавського // Всесвіт.— 1996.— № 8-9.— С. 125.

Tired with all these, from these I would be gone,
Save that to die I leave my love alone.

Пор. у Шевченка:

А іноді так буває,
Що й сльози не стане;
І благав би я о смерті...
Так ти, і Україна,
І Дніпро крутоберегий,
І надія, брате,
Не дасте мені бога

О смерті благати.— „А. О. Козачковському“ // Шевченко.— Т. 2.— С. 49.

у циклі „безсмертя любови“ завжди йде в парі з „безсмертям поезії“. Той самий тандем бачимо й у сонеті 116, де в завершальному дворядку певність у безсмерті власної поезії як найправдивішого виразу правдивої любови висловлена цілком недвозначно:

*If this be error and upon me proved,
I never writ, nor no man ever loved,*

що в перекладі звучить:

*Як це брехня — я віршів не писав,
І ще ніхто на світі не кохав*³⁹.

Єдине слово „кохав“ виносить нас за межі „юнакового“ циклу і дозволяє думати, що або сонет 116 помилково опинився не в тому циклі, або ж Шекспір не робить різниці у своїй сердечній прив'язаності до юнака і до жінки, однаково трактуючи її як „коханню“ й святкуючи однаково — у серці і в поезії — як почуття, здатне пережити віки⁴⁰.

Однак насправді аналіз другого, меншого циклу сонетів, присвячених жінці, виявляє дивовижну відсутність тієї образної канви, яка правила за основу першого циклу. Кудись заповівся образ Часу, з серпом чи без серпа, а з ним і образ короткоплинності життя та образ смерти. Про минуцність життя і неминучість смерти говориться лише в одному сонеті, 146 — сумній розмові з власною душею, що може розглядатися якраз як противага до цілого жіночого циклу і як місток до циклу юнакового (про це трохи згодом). Чимало місця, щоправда, присвячено жіночій красі, але ця краса трохи іншого порядку — можна сказати, „від супротивного“, і про минуцність цієї краси та про бажання хоч якось увічнити її немає ані слова⁴¹.

³⁹ 116: А если я неправ и лжет мой стих,
То нет любви и нет стихов моих.

На відміну від нас, і росіяни, і поляки, і англійці не розрізняють „коханню“ („коханню, з вечора до рання“) і „любови“, а користуються однією лексеєю — „любовь“, „miłość“, „love“. „Love“ — іменник чоловічого роду. Як і всі інші англійські іменники, слово це з часом втратило свою родову ознаку, однак у певних контекстах вона й досі присутня, як була присутня й за Шекспірових часів. Звісно, 400 років тому, та ще й у добу Ренесансу, ця присутність була далеко відчутніша, ніж у сучасній англійській. Див. також далі, прим. 114.

⁴⁰ Цей і ціла низка інших українських та російських перекладів наштовхує на думку про бісексуалізм автора, яка останнім часом набула напівофіційного поширення. Дійшло навіть до того, що адепти „нестратфордського“ Шекспіра, відібравши йому авторство „Сонетів“ (і, звісно, всіх інших його творів), залишають йому тавро „блакитного“, — на тій тільки підставі, що він був актором елізаветинського театру, де працював разом з хлопцями-„актрисами“! (Див., напр., статтю С. Дашевського у журналі „Всесвіт“, 1996, № 8–9). Хоча, гадаю, Маршак, підхоплюючи традицію „ужіночнення“ в перекладах окремих „чоловічих“ сонетів, — підхоплену й декима з українських перекладачів, — якраз думав порятувати пристрасного Шекспіра від звинувачень у гомосексуалізмі. Недалекі від подібних звинувачень і деякі англомовні шекспірознавці. Про гомосексуальне забарвлення „Сонетів“ говорить, наприклад, Пітер Квеннел, визнаючи водночас, що між „сексуальною втіхою та емоційним захопленням“, як воно висловлене в „Сонетах“, існує „глибока прірва“; він же зазначає, що, „звертаючись до свого патрона, як тогочасний придворний — до свого суверена, елізаветинський поет часто переходив на мову романтичного обоження“, і що „Саутгемптон був не єдиним меценатом, якого вдячні автори наділили епітетом „lovely“, „любий“, див.: Quennel. — P. 142–143.

⁴¹ Жінка відрізняється від юнака ще й тим, що вона немолода. Про немолодий вік і її, й автора говорилося в сонеті 138, надрукованому 1599 року: „**But wherefore says my love that she is young, And wherefore say not I that I am old?**“ („Та чом кохана каже, що вона молода, А я не кажу, що я старий?“). У виданні 1609 року цей рядок зазнав редакції, і єдина вказівка на вік жінки зникла: „**But wherefore says she not she is unjust, And wherefore say not I that I am old?**“ („Та чом вона не каже, що неправда, А я не кажу, що я старий?“)

Кохання до жінки, описане в другому циклі, викликає в поета зовсім не ті почуття, що любов до юнака. Та й сам він прямо говорить про дві свої любові (144: „two loves I have, two spirits“) і проводить між ними чітку межу:

*The better angel is a man right fair, Юнак блакитноокий — добрий геній,
The worser spirit a woman coloured ill. І жінка — демон з мороком в очах⁴².*

Любов до цієї жінки — джерело дисгармонії в душі поета, „його жіноче зло“ („my female evil“⁴³), яке постійно штовхає його на те, що він називає „зрадою моєї шляхетнішої половини“ „грубій плоті“: „I do betray my nobler part to my gross body's treason“, 151. (Красномовною ілюстрацією такої зради є сонет 129 — чудово написаний і, мабуть, унікальний за темою, якою є хіть.) Впадає у вічі й інше: у віршах, адресованих жінці, поет говорить з нею на рівних, без формул скромності; зникає почуття меншевартості, упослідженості, невдоволення суспільством і життям у ньому, властиве багатьом „юнаковим“ сонетам. З'являється натомість почуття гумору, так добре нам знане з його драматичних творів, і майже зовсім відсутнє у першому циклі лірики. І головне — Шекспір ані разу не згадує про своє перо, яке ці вірші пише. Тема духовного безсмертя геть чисто зникає в поєднанні з земною, плотською — а не духовною, як у випадку „блакитноокого юнака“, — любов'ю.

„Блакитноокого“ юнака в оригіналі немає: протиставлення йде на більш узагальненому рівні, який включає значно ширше поле коннотацій: „a man right fair“ („гарний“: „ясний“, „світлий“, „чесний“, „порядний“, „приятний“)⁴⁴ — „a woman black“ („чорна“, в усіх значеннях цього слова; „coloured ill“, „злюбарвна“). Цю лінію протиставлень можна продовжити: „kind“ — „covetous“⁴⁵, „comfort“ — „despair“, „good angel“ — „bad angel“, „better angel“ — „worsen spirit“, „saint“ — „devil“, „his purity“ — „her

⁴² 144: Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still:
The better angel is a man right fair,
The worser spirit a woman colour'd ill.
To win me soon to hell, my female evil
Tempteth my better angel from my sight,
And would corrupt my saint to be a devil,
Wooing his purity with her foul pride.
And whether that my angel be turn'd fiend
Suspect I may, yet not directly tell;
But being both from me, both to each friend,
I guess one angel in another's hell;
Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,
Till my bad angel fire my good one out.

⁴³ Див. сонет 144.

⁴⁴ Якби в нашій мові „гарний“ асоціювалося не тільки з зовнішньою та внутрішньою красою („гарна дівчина“, „гарна людина“, „гарний вчинок“), а ще й з яснотою (пор. „as fair as day“ — „ясний як день“), то найближчий до оригіналу підрядковий переклад „a man right fair“ звучав би: „чоловік — сама гарнота“.

⁴⁵ 134: „зичливий“ — „заздра“.

foul pride"⁴⁶. (Про інші відмінності в образних характеристиках ітима мова далі.)

Сама любов до жінки є цілковитою протилежністю любови до юнака. Якщо в сонеті 116 „юнакового“ циклу про любов з гордістю було сказано: „Love's not time's fool“, „Любов — не блазень у руках Часу“, то в 137 вона названа саме „сліпим блазнем“, „blind fool“, і навіть „false plague“ — „фальшивою чумою“, „напастю“. Завершальний дворянок сонета 116,

*If this be error and upon me proved, А если я неправ и лжет мой стих,
I never writ, nor no man ever loved — То нет любви и нет стихов моих,—*

спростовується таким же дворянком у 137, де автор зізнається:

*In things right true my heart and eyes have erred, Правдивий свет мне заменила тьма,
And to this false plague are they now transferred. И ложь меня объяла, как чума⁴⁷.*

Подібні несумісності — надто кричущі, щоб можна було пояснити їх просто кардинальними перепадами настроїв чутливої душі,— хоча, на жаль, саме таким афектованим, іноді й до абсурду, невротиком і постає ліричний герой Шекспіра в перекладах. Перекладаючи чимало сонетів „юнакового“ циклу так, мовби вони адресувалися жінці⁴⁸, С. Маршак показує нам поета, що спочатку обожнює й увічне в піснях свою кохану, а потім, у розпачі від неподіленої любови, впадає в протилежну крайність. Так, якщо у сонеті 87 він великодушно й гідно прощається з нею:

*Прощай! Тебя удерживать не смею,
Я дорого ценю любовь твою,*

в наступному, 88-му, врочисто клянучись:

*Когда захочешь, охладев ко мне,
Предать меня насмешке и презренью,
Я на твоей останусь стороне
И честь твою не опорочу тенью;*

то у 140, коли стикається-таки з її „презреньем“, він геть чисто забуває про обіцяну великодушність і зривається на шантаж:

*Презреньем ты с ума меня сведешь
И вынудишь молчанье нарушить,
А злоречивый свет любую ложь,
Любой безумный бред готов подслушать.*

Чоловік, який в 21 сонеті виголосив своє поетичне кредо: „В любви и слове — правда мой закон“, а в 70 потішав ту, яку правдиво полюбив за її правдивість:

*...чистотой и правдою своей
Ты не замкнешь уста клеветникам.
Без этой легкой тени на челе
Одна бы ты царила на земле,—*

тепер (152) той самий чоловік, вже розчарувавшись у першій половині свого кредо, „правдивій любові“, але й далі тримаючись „правди у слові“,

⁴⁶ 144: „потіха“ — „розпач“, „кращий ангел“ — „гірший дух“, „святий“ — „диявол[иця]“, „його чистота“ — „її нечистий блиск (гонор, пишання)“. Сонет цей друкувався двічі. Показово, що „her foul pride“ з'явилося в остаточній редакції; первісний варіант — „her fair pride“, див.: Collected Works.— P. 775.

⁴⁷ 137: У чімсь вельми істотним схибили серце й очі

І втрапили у цю напасть.

⁴⁸ Див. сонети 21, 34, 48, 58, 61, 70–72, 87–89, 92, 93, 104, 106, 109, 110.

та попонарікавши на любов, що так тяжко його осліпила, вирішує виголосити остаточну правду,— а саме ту, що досі він брехав:

*Я клявся — ты правдива и чиста, —
И черной ложью осквернил уста⁴⁹.*

І нам — читачам гімну Любові, яким був 116 сонет („Любовь — над бурей поднятый маяк, не меркнувший во мраке и тумане“; „Любовь не знает убыли и тлена“) — впору завершити цей процес поетового самозаперечення парафразою з цього ж таки сонета:

*Да, ты неправ и лжет твой стих;
Да, нет любви и нет стихов твоих!*

На жаль, все це так — в перекладах і, на щастя, все не так — в оригіналі. Насправді ж ті кардинальні відмінності, про які говорилося вище і які знаходимо в обох циклах на смисловому, образному — навіть ритмічному — рівнях, виводять нас на ще вищий рівень — концептуальний, ба філософський. Насправді ми маємо справу не з двома окремими циклами, а з єдиним цілим — ліричною драмою однієї душі, що прагне любити і бути любленою. Душа ця водночас є безсмертною і смертною, ясною і темною („fair“ і „black“), є водночас породженням духу і плоті, божественного і земного начал. І перипетії її драми розгортаються як тривалі й болючі пошуки істинної любові,— точніше, істини в любові.

Істинність почуття самого поета у „юнаковому“ циклі постулюється ним апіорно і сумніву не піддається⁵⁰; єдине, що його хвилює — аби не відступити від тієї ж істинності в слові: „O, let me, true in love, but truly write!“ У тому, що почуття його щире⁵¹ й істинне⁵², ми переконуємося впродовж усього циклу: поет залишається вірним⁵³ своїй прив'язаності до юнака незалежно від жодних обставин. Силою і вірністю його любови дихає ледь що не кожен рядок „юнакових“ сонетів. Ні дрібні вади, кривди чи непорозуміння, ні лихі передчуття, ні розлука, ні обмови, ні перевтома, ні відчуття знедоленості, соціальної ущербності, ні навіть те, що побутово можна було б назвати (але не називається) „зрадою“, — ніщо не здатне погасити чи навіть пригасити цю любов, оскільки звернена вона на, скажімо так, „ідеальний об'єкт“ — самою Природою створений зразок Молодої Людини, в якому поєдналися навіки „truth and beauty“, „правда і краса“⁵⁴. Як саме розуміє поет „правду“ і „красу“, найкраще, мабуть, показує сонет 54: „O, how much more doth beauty beauteous seem By that sweet ornament which truth does give!“⁵⁵ Тут „правда“ — „truth“ образно малюється як аромат троянди, що житиме (в парфумах)

⁴⁹ 152: For I have sworn thee fair — more perjured eye

To swear against the truth so foul a lie.

⁵⁰ Згодом Гамлет, на самому зачині п'єси, так само скаже: „I have that within which passeth show“, „я маю в собі те, що показати (вдати) годі“.

⁵¹ true

⁵² true

⁵³ true

⁵⁴ Уперше поєднання „правди“ і „краси“ знаходимо в сонеті 14. У 105 Шекспір із цієї двоєдності творить трійцю, „three themes in one“, додаючи ще доброту: „Fair, kind and true is all my argument“.

⁵⁵ „O, насколько красивішою бачиться нам краса, прикрашена правдою!“

й після її смерті; аромату цього не мають квіти дикої троянди (шипшини), „canker-blooms“⁵⁶, — „their virtue only is their show“, „в них тільки й честі, що напоказ“. Нічого дивного, що молода (отже чиста, незіпсована) людина, в якій поєдналися внутрішня правда і зовнішня краса, завжди асоціюється з образами світла⁵⁷, того й характеризується узагальнено як „ясна“, „світла“, „fair“. Нічого дивного, що саме таку людину вважає поет за варту любови взагалі і зокрема варту любови поета, що здатен цій любові — і цій людині — дарувати безсмертя. Нічого дивного, що поет Вільям Шекспір оспівав таку людину (свідомо ідеалізуючи її) в прекрасних віршах, чим дарував їй безсмертя, а нам — ідеал правди, краси і доброти.

Але геній його проявився не в цьому. Шекспір лише по-своєму збагатив і розвинув багатовікову європейську традицію, початки якої заклали ще давньогрецькі поети, а продовжили поети доби Ренесансу, серед них — і всі Шекспірові сучасники (див. 106). Його новаторство і його геніальність проявили себе саме в тому, наскільки він від традиції відійшов.

Насамперед, вірний своєму поетичному кредо „писати правдиво,“ (чи, як у „Гамлеті“ — „не переступати скромності природи“), Шекспір лише в міру щедро користує з усього багатства традиційних сюжетів та образів, назбираного його попередниками й надто вже розцвіченого його сучасниками. Та ж органічна відраза до фальшу каже йому відмовитися від традиційного увічнення **кохання** до „прекрасної дами“. Натомість він розвиває провідну в античній літературі тему **любови**, присвятивши цій темі левову частку свого сонетарію. Про те, що любов його, попри її пристрасність, є почуттям суто платонічним, позбавленим будь-якої плотської домішки, однозначно говорить сонет 20, хоча й без нього одуховленість цього почуття в „юнаковому“ циклі проступає напрочуд випукло саме на тлі циклу „жіночого“. Та оскільки вважається самозрозумілим, що за образами „юнака,“ й „жінки“ стояли якісь конкретні об'єкти, то тлумачі й критики менше дбають про одуховленість, а більше про конкретику, й охоче наділяють юнака високородністю та блакитними очима, а жінку смаглявою шкірою, — так і не спостерігши того, наскільки обидва образи переросли свої можливі об'єкти, так не добачивши їхнього явно узагальненого — й узагальнюючого — характеру.

3. Адам і Єва

Говорячи про узагальнений характер, можна було б спинитися на тому, що Шекспір, мовляв, традиційно-патріархально дивився на жінку як на „поріддя зла“, Єву-спокусницю, призвідцю усіх чоловічих гріхів („cherchez la femme“), — хоча єдину згадку про Єву знаходимо якраз не в „жіночому“, а в „чоловічому“ циклі:

*Як же мов Єви яблуко краса твоя росте,
Якщо твій солод тільки зовні красний!*⁵⁸

⁵⁶ Маршак ще більше увиразнює цей образ, наближаючи його до людської моральної природи: „цветы, где свил гнездо порок“. Саме слово „canker“ означає „тля“, „хвороба рослин“.

⁵⁷ 1: „thy bright eyes“, „thy light's flame“; 7: „the gracious light [that] lifts up his burning head“; 14: „thine eyes, constant stars“; 18: „Shall I compare thee to a summer day?“ і т. д.

⁵⁸ 93: How like Eve's apple doth thy beauty grow,

If thy sweet virtue answer not thy show!

Тут необхідно зробити відступ до Книги Буття і знову — до мистецтва перекладу. Переклади Біблії так само вплинули на формування нашого світосприйняття, як переклади „Сонетів“ — на формування образу їхнього автора, поета.

Ті люди, які кілька тисяч років тому починали писати по-гебрейському Книгу Буття, теж були поетами, бо мислили образами й знаходили для них більш чи менш досконале словесне вираження. Ніхто з них не був свідком того, як Бог творив світ і людину, але якщо вони уявляли собі цей процес саме так, а не інакше — значить мали для цього уявлення якийсь ґрунт. Ґрунтом цим була їхня рідна мова.

Той святий чоловік, який по-старогрецькому писав Євангеліє від Івана, чи не єдиний з усіх авторів Біблії збагнув і виразив могутність Слова й невід'ємність його від Бога і Духу Божого.

„Напочатку Бог створив небо і землю“, — писали стародавні євреї. — „А земля була пуста та порожня, і темрява була над безоднею, і Дух Божий⁵⁹ ширяв над поверхнею води. **І сказав Бог:** „Хай станеться світло!“ І сталося світло“ (Буття, 1:1—3). Євангеліст-грек Іван вносить свої корективи в цей текст і пише абсолютну правду:

Напочатку було Слово, і Слово в Бога було, і Бог було Слово. Воно в Бога було споконвіку. **Усе через нього постало, і ніщо, що постало, не постало без нього.** У нім було життя, і життя це було світлом людей. Світло це світить у темряві, але темрява не здужала (або: не збагнула) його. (Іван, 1:1—5)

Ніщо не постало без нього. Не постала без нього і Біблія. Не постала без нього й Людина.

1) Then God said, „Let us make **man**⁶⁰ in our image, in our likeness...“ So God created man in his own image, in the image of God he created **him; male and female he created them.** (Genesis, 1:26—27)

І сказав Бог: „Створімо людину⁶⁰ за образом нашим, за подобою нашою...“ І Бог на свій образ людину створив, на образ Божий він створив її, як чоловіка та жінку створив їх.

2) And the Lord God formed **man**⁶¹ from the dust of the **ground**⁶² and breathed into his nostrils the breath of life... (2:7) But for **Adam**⁶³ no suitable helper was found. So the Lord God caused the man to fall into a deep sleep; and while he was sleeping, he took one of the man's **ribs**⁶⁴ and closed up

⁵⁹ Гебр. „guah“ (іменник жіночого роду) — „любовне жадання“.

⁶⁰ Гебр. „adam“, вимовляється подібно до слова „земля“ — „adamah“, і, мабуть, походить від нього.

Цей і наступні коментарі я знайшла в англійському перекладі Біблії (The Holy Bible: New International Version.— London; Sydney; Auckland; Toronto, 1980), без імені перекладачів чи коментаторів. У двох українських перекладах Біблії — П. Куліша та, правдоподібно, о. Огієнка — подібні примітки, на жаль, зведені до мінімуму. Український переклад подається за вид: Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту.— М., 1988.

⁶¹ Гебр. „adam“ — „чоловік“, досл. „батько людей“.

⁶² Гебр. „adamah“ — „земля“ (точніше, „рудий колір“ землі Ізраїлю).

⁶³ Англ. „man“ — „чоловік, людина“.

⁶⁴ Або: „took part of the man's side“ — „взяв частину боку (сторони) чоловіка“.

the place with flesh. Then the Lord God made a woman from the **rib**⁶⁵ he had taken out of the man, and he brought her to the man. The man said, „This is now bone of my bones and flesh of my flesh, she shall be called „**woman**“⁶⁶, for she was taken out of man“. (2:20—23)

Adam named his wife **Eve**⁶⁷, because she would become the mother of all the living. (3:20)

І створив Господь Бог **людину**⁶¹ з пороку **земного**⁶², і дихання життя вдихнув у ніздрі її... Але **Адамові**⁶³ помочі він не знайшов, щоб подібна до нього була. І вчинив Господь Бог, що на Адама спав міцний сон, і заснув він. І Він узяв одне з **ребер**⁶⁴ його, і тілом закрити його місце. І перетворив Господь Бог те **ребро**⁶⁵, що взяв із Адама, на жінку, і привів її до Адама. І промовив Адам: „Оце тепер вона — кість від костей моїх, і тіло від тіла мого. Вона **чоловіковою**⁶⁶ буде зватися, бо взята вона з чоловіка...“

І назвав Адам ім'я своїй жінці: **Єва**⁶⁷, бо вона була мати всього живого⁶⁸.

3) This is the written account of Adam's line. When God created **man**, he made **him** in the likeness of God. He created **them male and female**, at the time **they were** created, he blessed them and called them „**man**“⁶⁹. (5: 1—2)

Оце книга нащадків Адамових. Того дня, як створив Бог **людину**, він її вчинив на подобу Божу. **Чоловіком і жінкою** Він їх створив, і поблагословив їх. І того дня, як вони були створені, назвав Він їхнє **ймення: Людина**⁶⁹.

Навіть поверхове читання цих трьох фрагментів показує, що писали їх послідовно три різні автори — три чоловіки. Другий з них був не тільки поетом-філософом, а й поетом-філологом.

Перший автор (1—2:3) подав тільки ідею створення Господом чоловіка та жінки, зате чітко виразив уявлення, що створена за „нашим образом та подобою“ перша людина — чоловічого роду, оскільки в цьому роді знайшов у рідній мові слово „adam“, не знайшовши у ній слова „людина“. Другий автор (2:4—4), завваживши у рідній мові спільну етимологію слів „adam“ та „adamah“, вже деталізує процес створення людини з пороку земного, а говорячи про створення жінки, теж виходить з етимології гебрейських слів „чоловік“ та „жінка“ („ish“ — „isha“). Звернім увагу,

⁶⁵ Або: „part“ — „частини“.

⁶⁶ У гебрейській мові „жінка“, „isha“, очевидно походить від „ish“, „чоловік“, — так само, як і в англійській: „woman“ від „man“. У нашій мові аналогічним відповідником було б слово „чоловічиця“.

⁶⁷ „living“ — „жива, живуца“ („жінка“).

⁶⁸ Явний анахронізм в українському перекладі (чи, може, в оригіналі): Єві тільки судилося бути матір'ю.

⁶⁹ Очевидно, що в українській мові поняття „людина“ з'явилося далеко по тому, як Старий Завіт було перекладено іншими — після грецької й латинської — національними мовами. При чому руське (тепер російське) „человек“ і польське „człowiek“ навіки успадкували від слов'янського першоперекладу і сему, і морфологічну форму (рід) саме чоловічої статі; українське ж „людина“ належить до спільного, статево індивідуального, роду іменників (пор. „істота“, „дитина“, „тварина“, „сирота“, „бідолаха“, „шельма“).

що ніде у розділах 1—4 Бог не давав чоловікові ймення,— в оригіналі, починаючи від найпершої згадки, 1:26, скрізь маємо „adam“. Імення жінці (видове, „жінка“, і символічне, „Єва“) дав сам чоловік, „adam“, „man“,— з волі того чоловіка, який писав 2, 3 і 4 розділи Книги Буття. Саме цей автор віддав чоловікові Господне, в принципі, право поименувати всі створені ним істоти живущі (серед них і Живущу — жінку). Зухвальство другого автора⁷⁰ делікатно поправляє третій, історик: починаючи свою „книгу нащадків Адамових“ (5:1), він віддає Господові бодай право найменування людини. Але ввести нове слово — „людина“ — він не береться, тож жінка так і залишається „частиною“ чоловіка — „батька людей“ і похідною від нього: „Він поблагословив їх і назвав їх „adam“ — „чоловік“ (5:2)⁷¹. Яку „частину“ („бік“) чоловікового тіла мав другий автор на увазі, ми можемо тільки гадати („ребро“ — це вже домисел котрогось із перекладачів, не надто сильного в анатомії).

На яких саме перекладах Старого Завіту формувалося світобачення нашого автора — Шекспіра, нам невідомо⁷². Але це й не так суттєво, бо розуміння людини як „man“ і жінки, „woman“, як „частини“ цього „man“ продиктували йому його рідна культура і мова, що стала його єдиним мистецьким знаряддям.

Шекспір користувався цілком традиційними в європейській культурі образами, коли вкладав в уста Адріани такі слова:

*Чому, коханий мужу, чом так сталося,
Що ти зробився сам собі чужий?
Так, сам собі — коли чужий мені:
Я ж з'єднана з тобою неподільно
І більше аніж краща половина
Твого „я“. О, не відривай
Себе від мене!⁷³*

Однак, за Шекспіром, „the better part“ власного „я“ чоловіка — це не обов'язково лише кохана й кохаюча жінка. Пор. слова Герцога з „Як вам це сподобається“: „But were I not the better part made mercy“

⁷⁰ Слід зазначити, що цей „зухвалець“ не є голосливим. Почерпнувши свої образи й сюжети з мовної етимології, він намагається філософськи аргументувати їх: „...чоловіковою буде зватися, бо взята вона з чоловіка. Тому покине чоловік свого батька та матір свою, та й пристане до жінки своєї, і стануть вони одним тілом“ (2:23—24). Власна мудрість зробила тут авторові ведмежу послугу: він і не помітив, що вніс у свою розповідь анахронічний коментар, згадуючи про батька, матір і „єдине тіло“ ще до опису гріхопадіння Адама (3) і народження його дітей (4). Або ж — як можна думати — наступний, третій розділ писав уже не він, а ще один автор, теж поет і філософ, що намагався в уже заданому сюжетному ключі обґрунтувати недосконалість людини, — і зробив це блискуче.

⁷¹ He blessed **them** and called **them** „man“ — „чоловік“.

⁷² Він міг користуватися і латинськими, і англійськими варіантами Біблії (англійських на той час було вже близько десятка). Цікаво, чи не був він залучений до перекладу так званої Якобинської Біблії (1604—1611)? Цей переклад настільки перевершив усі попередні, що витіснив їх усіх і був в обігу наступних 250 (!) років. Та й подальші варіанти базувалися на цьому.

⁷³ „Комедія помилок“, П.2.122—127. Тут і далі — переклад Ірини Стещенко (з нашими поправками.— М. Г.).— Шекспір.— Т. 2.— С. 22:

*How comes it now, my husband, O, how comes it,
That thou art thus estranged from thy self?
Thy self I call it, being strange to me,
That, undividable, incorporate,
Am better than thy dear self's better part.
Ah, do not tear away thy self from me!*

(„Коли б не те, що краще моє „я“ із милосердя зіткане“); чи приголомшеного, зацікавленого Орландо з цієї ж п'єси: „My better parts are all thrown down, and that which here stands up is but a quintain, a mere lifeless block“ („Що мав найкращого, усе те впало, а що стоїть, то лиш безживний стовп, в який списи метати“); або ж Саланіо, коли він уявляє себе на місці венеційського купця, власника торгових суден у дорозі: „Had I such venture forth, the better part of my affections would be with my hopes abroad“ („Якби і я ризикував так само, то краща частка почувань моїх летіла б навздогін моїм надіям“).

Розуміємо, що йдеться про „кращу частку“ людської душі, в якій живуть любов, милосердя, надії, взагалі життєдайна енергія. Коли сліпий Мільтон, автор „Втраченого раю“ (1667), ідучи в слід авторам Книги Буття, дописував сюжет створення жінки, він творив її саме з цієї „частини“ чоловіка — *кращої частини чоловічої душі*. Його Пісня Восьма є одним із найпоетичніших гімнів „правді й красі“ Жінки та „правді й красі“ Любови.

Цю жінку — точніше, образ жінки — творить, у незбагненному пориві, Мільтонів Адам уже сам. Але оскільки це — акт ідеального творення, що відбувається в його душі, то матеріалом й інструментом служать йому його власні душевні якості. І творить він *ідеал*, вкладаючи в нього *тільки найкращі* свої почування, поняття та уявлення, творить Єву такою, якою прагне бачити її (та й себе самого) — досконалим поєднанням краси, добра і правди (вірності)⁷⁴.

Оце *прагнення*, поривання людини до ідеалу краси, добра й правди Платон називав Еросом⁷⁵.

Про кохання Єви до Адама Мільтон не говорить: вона відповідає йому взаємністю, і тільки. За Мілтоном, Адам закохався першим — з першого ж погляду на неї, коли прокинувся зі сну⁷⁶, — і не розчарувався ніколи. Згідно з автором 3-го розділу Книги Буття, першою покохала Єва, бо, пізнавши красу і солодкість яблука, *запрагла поділитися* пізнанням нею добром з чоловіком (3:6). Це був найперший, здійснений людиною — жінкою — чин любови.

Нічого злого — ніякого гріха — у цьому щирому чуттєвому пориві, у куштуванні ними плоду з Дерева життя (метафора плотського кохання) не було. Було спільне пі-знання (= с-відомість; лат. „con-scientia“; англ. заст. „con-science“) чоловіком і жінкою магнетизму власного тіла, пізнання *досі скритої* від них *в самому центрі* Раю — тобто *найсокровеннішої* і *найприємнішої* („рай, Едем“ = „приємний, ніжний“) — його насолоди, щастя, його Добра. Але коли сокровенне *обнажилося*, разом із с-відомістю

⁷⁴ „Fair, kind, and true“, 105.

⁷⁵ У давній античній міфології Ерос — „пристрасть“, „любов“, персоніфікована в образі Ерота (Амура, Купідона) — входив, разом з Хаосом (простір) та Геєю-Землею (праматерія), в первонаціальну трійцю божеств і вважався прাপотенцією, що привела світ у рух (Данте: „Любов, що водить сонце і світила“, пор. також гебр. „ruah“, „Дух Божий“, прим. 59). Ерос Платона („Бенкет“, „Федр“) ближчий до людини, сучасніший, — це ностальгія людини за абсолютним, поривання до краси і блага взагалі. Його Ерос — не бог, а дух-демон, тобто проміжна істота між Богом і людиною, між красою й потворністю, добром і злом, мудрістю і невіданням (пор. 78). Він — ланка, що пов'язує земний світ з небесним, засіб сходження людини в недосяжні, однак, небесні висоти.

⁷⁶ Вузловий сюжетний момент у п'єсі Шекспіра „Сон літньої ночі“. За Мілтоном, Адам побачив Єву вві сні, ще до свого пробудження.

Добра в плотському коханні прийшло й дещо інше спільне знання — „со-вість“ (лат. „con-scientia“; англ. „con-science“, пор. 151, 1–2): спільно пізнане чуття нагоги і — сорому. Бо обоє збагнули, чому щойно скуштований ними такий солодкий плід був Богом *заказаний*: хіть змусила обох забути на час про Бога і Боже, обернувши „образ та подобу Божу“ в образ та подобу тваринну. На час вони зрадили своїй божественній *суті* — Божому духові, що його, з-посеред інших створінь, Бог уділив лише людині, і цим *самозабуттям* осквернили унікальний їхній Божий дар. А коли їм „відкрилися очі“ і на власну скверну, і на власну безвідпорність, беззахисність — „нагість“ — перед нею ж, чоловік та жінка, все ще будучи в Раю, пізнали сором і страх, а за тим і Божий гнів. Тобто, паралельно з Добром із Дерева життя, пізнали і його Зло — як *зраду*, як *відступ* від первинного, основоположного, сутнісного — і тим святого — Блага.

*Якби міг бути сталим чоловік,
Він був би досконалим; непостійність —
Єдина вада, що всі інші плодить!*⁷⁷

Цю ваду „несталості“, „inconstancy“, Шекспір деінде називає ще „unkindness“ — „неприродність“, „недоброта“, „неблагість“ та „ingratitude“ — „невдячність“, рос. „неблагодарность“⁷⁸. Першим гріхом перших людей була їх не-благо-дарність за дароване Богом *вище* благо, коли обоє піддалися *низькій, земній*, не-благо-родній чуттєвій спокусі, персоніфікованій в образі плазуна-Змія на Дереві життя.

Отут ми переходимо до гіршої частки душі — того *Божого* духу, що його, за уявленням стародавніх євреїв, Господь вдихнув ув Адама — чоловіка з землі, грудку праху. Стародавній грек-язичник Платон образно уявляв собі цю „квінтесенцію праху“ інакше — як візничого на колісниці, що править двома запряженими кінями — білим та чорним. Під кінями він мислив любов — небесну й земну. А під візничим мав на увазі розум⁷⁹.

4. Центр моєї грішної землі

Звернімося тепер до побіжно згаданого сонета 146, з „жіночого“ циклу⁸⁰. Він вимагає особливої до себе уваги, тому наведемо його повністю в оригіналі й перекладах:

*Poor soul, the centre of my sinful earth,
[] these rebel powers that thee array;
Why dost thou pine within and suffer dearth,*

⁷⁷ „Два веронці“, V.4.109–111 (пер. Ірини Стешенко):

...were man

But constant, he were perfect. That one error
Fills him with faults.

⁷⁸ Див. 120, також „Дванадцята ніч“, III.4, Антоніо-Віола. Англ. іменник „kind“ — „рід“; прикметник „kind“, що застосовується *тільки* до людей, означає „добрий“, „благий“, — тобто *природно властивий* роду людському. Англ. „gratitude“, „вдячність“, так само як „grace“ — „(Божя) благодать“ і водночас „подячна молитва“ (рос. „благодарение“), походять з одного латинського кореня „gratia“ — „благо“, „ласка“.

⁷⁹ Цей Платонів образ став настільки популярним, що ввійшов у карти Таро.

⁸⁰ Див. стор. 117.

Painting thy outward walls so costly gay?
 Why so large cost, having so short a lease,
 Dost thou upon thy fading mansion spend?
 Shall worms, inheritors of this excess,
 Eat up thy charge? Is this thy body's end?
 Then, soul, live thou upon thy servant's loss,
 And let that pine to aggravate thy store.
 Buy terms divine in selling hours of dross;
 Within be fed, without be rich no more:
 So shalt thou feed on death, that feeds on men,
 And death once dead, there's no more dying then.

Душе, що мешкаєш в гріховній глині,
 Ти, суєті віддавшися в полон,
 Скарби глибинні марно тратиш нині
 На позолоту зовнішніх колон.
 Пощо великі кошти віддаєш ці
 На розкіш нетривалого житла,
 Щоб хробаки, пишноти спадкоємці,
 Добро твоє сточили все дотла?
 Душе моя, виконуй ту роботу,
 Що перед внуком виправдає нас,
 Не дбаючи про зверхню позолоту,
 У вічності купуй безсмертя час.
 І смерть помре, а ти в простій одежі
 Підеш в віки, часу зламавши межі.

Моя душа, ядро землі гріховної,
 М'ятежним силам отдаваюсь в плен,
 Ты изнываешь от нужды духовной
 И тратишься на роспись внешних стен.
 Недолгий гость, зачем такие средства
 Расходуешь на свой наемный дом?
 Чтобы слепым червям отдать в наследство
 Имущество, добытое трудом?
 Расти, душа, и насыщайся волюю,
 Копи свой клад за счет бегущих дней
 И, лучшую приобретаю долю,
 Живи богаче, внешне победней.
 Над смертью властвуй в жизни быстротечной,
 И смерть умрет, а ты пребудешь вечно.

Під багатьма оглядами цей вірш унікальний, і „засвічується“, посеред інших в „жіночому“ циклі так само несподівано, як поміж формул скромності в „юнаковому“ вихоплюється рядок „я житиму в оцій убогій римі“ (107, див. прим. 23). Насамперед, це єдина поезія, яку Шекспір адресує винятково собі самому. Це стає очевидним в порівнянні з усіма іншими „позапрограмами“ сонетами (тобто ні суто „юнаковими“, ні суто „жіночими“)⁸¹, де, однак, немає тієї щемно-болісної інтонації, якою пронизаний даний вірш і яка нам нагадує Шевченкове:

Чого мені тяжко, чого мені нудно,
 Чого серце плаче, ридає, кричить,
 Мов дитя голодне? Серце мое трудне,
 Чого ти бажаєш, що тобі болить?⁸²

Більша частина Шекспірового вірша — завислий знак питання, як і в Шевченка; маємо теж подібний до Шевченкового спосіб звертання до власної душі, мов до безпорадної дитини; навіть образи подібні: душа в Шекспіра теж „ниє всередині і страждає від голоду“, „pine within and suffer dearth“ (далі розвивається образ поживи для неї).

Мабуть, важко трактувати „my earth“, „outward walls“ і „fading mansion“⁸³ інакше ніж традиційно — „тіло“ (далі в тексті прямо говориться про тіло, приречене на поживу хробам). Так само конкретно-матеріально тлумачать перекладачі образ „коштів“, „средств“, що їх душа затрачає на своє „орендоване житло“, — „пишне“, „розкішне“, „золочене“ „добро“;

⁸¹ Це 33 сонети із 154-х: сонети-роздуми, сонети-підсумки (21, 33, 56, 63—68, 94, 102, 105, 115, 116, 119, 121, 124, 125; 127, 129, 130, 144, 151), сонети-звертання до Музи, до Часу чи Любові (100, 101, 123; 137, 148), сонети-замальовки (138, 145, 153, 154).

⁸² „Чого мені тяжко...“ (1844) // Шевченко.— С. 194.

⁸³ „Моя земля“, „зовнішні стіни“, „хиріючий (в'янучий) дім“.

Маршак навіть виходить на ширше узагальнення „житла“: „имущество, добытое трудом“.

При такому одновимірному трактуванні деякі суттєві моменти в сонеті залишаються не до кінця зрозумілими. Що це за „бунтівні сили“ („rebel powers“), які „шикують“—„прибирають“ („аггау“) душу Шекспірового героя і яким герой Маршака „віддається в полон“? Чого таки його душа „изнывает“, „тратясь на розпись внешних стен“?⁸⁴ Яку „духовну нужду“, мав би відчувати чоловік, котрий на догляд „зовнішніх стін“ тільки й заробляє собі, що працею духа, а дві прекрасні поеми і півтори сотні ще прекрасніших сонетів написав виключно для вдоволення власної духовної потреби? Навіщо — якщо цей сонет і справді є лише персоналізованою ілюстрацією християнської доктрини про перевагу духовних благ над матеріальними для здобуття душею безсмертя,— навіщо оце зайве підкреслення: „душа — центр моєї гріховної землі“? Адже кожне тіло, за цією доктриною, не інакше як гріховне, і кожна душа — його центр. Та й навіщо тоді персоналізація? Чому, врешті-решт, ця душа спочутливо названа „бідною“?⁸⁵

Але найсуттєвішим видається питання, чому цей, такий ніби високодуховний сонет мав би знайти собі місце у другому циклі, звідки тема духовного безсмертя цілковито вилучена? Чому, принаймні, не завершує він цього циклу — а заодно й цілого сонетарію, як важливий моральний підсумок, життєвий критерій?⁸⁶

Відповіді на ці запитання дає аналіз контексту. Справді, якщо прочитати цей вірш, не вириваючи його з „його“ циклу, то ідейне навантаження образів бачиться в дещо іншому — індивідуальному, Шекспіровому світлі.

Природно, що поет жаліє свою „бідну душу“, яка безпорадно метається між „двома любовами“, „two loves“ — „двома духами-ангелами“ („two spirits, two angels“), один з яких є для неї „втіхою“, а другий — „розпукою“, бо „спокушає“ першого — „чистого“, „святого“ — в „своє пекло“; обидва, однак, від неї невід'ємні, бо становлять її двояку, зріднену сутність: „both from me, both to each friend“ (144)⁸⁷. Схоже, що „нечиста сила“ потрохи бере верх:

*Я буду мати певність щодо цього,
Лише як добрий дух згорить від злого*⁸⁸.

⁸⁴ Саме такий — причинно-наслідковий — зв'язок маємо в питанні оригіналу: „Навіщо ти мучишся й всихаєш, таким дорогим коштом малюючи зовнішні стіни у веселий колір?“ „Веселий колір“, звісно, не вписується в традиційне протиставлення „безсмертя духу“ і „смертності тіла“, тому перекладачі вирішують обійтися без нього і, потрактувавши інтимно-питальну інтонацію вірша як риторично-питальну (що в перекладі стає констатацією), відповідно поляризують „духовне“ і „матеріальне“.

⁸⁵ Не знайшовши для себе відповідей на останні запитання, перекладачі максимально деперсоналізували сонет, усунувши спочутливе звертання та видозмінивши інтонацію; в українському перекладі „я“ навіть чергується з „ми“.

⁸⁶ Показово, що всі україно- й російськомовні видання вибраних сонетів Шекспіра, завершують їх добірку саме цим — номером 146. Див.: Шекспир Вильям. Избранные произведения.— М., 1953; Шекспир Вильям. Твори.— К., 1969; Шекспир Вильям. Пьесы. Сонеты.— К., 1976.

⁸⁷ „Обидва з мене, й між собою любляться“ (пор. далі, прим. 122). Оригінал вірша див. вище, прим. 42, неповний переклад — прим. 115.

⁸⁸ Пер. Дм. Павличка.

„I do betray my nobler part to my gross body's treason“⁸⁹, — стверджує він в іншому, зверненому до жінки сонеті, називаючи тепер „доброго духа“ „моєю шляхетнішою половиною“, а „духа нечистого“ — „підступом моєї грубої плоті“, і продовжує:

*Тоді душа, сліпа, плебейській плоті
Наказує: „Бери й перемагай!“
А слова іншого й не прагне тіло,
Ти тілу — нагорода дорога;
Воно готове коло тебе сміло
Ставати й упадати як слуга.
Ні, не сумління бракне для кохання:
Я падаю й встаю від пожадання⁹⁰.*

І все ж, хоч би які „виправдання“ знаходив собі поет, демонструючи нам блискучі зразки присмаченої гумором еротичної поезії, він постійно картає себе за цю любов, називаючи її „гріховною“:

*Ти гніваєшся на моє кохання;
Це — чеснотливий гнів: любов — мій гріх⁹¹,*

а вдоволення хоті вважає „стидким марнотратством духу“, „небесами“, які „провадять у пекло“ (129):

*Th'expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action.*

Скільки душевних сил пожирає йому ця „грішна“–„гріховна“, манлива й оманлива, зрадлива і жертвена, солодка й болюча любов, показують 18 із 26-ти сонетів цього циклу⁹². Його чоловіче й людське „я“⁹³ — як і його плоть — перед нею мов зачаровані:

*Але не владні всі уми й чуття
Дурного серця відхилить від тебе,*

⁸⁹ 151: „Я зраджую свою шляхетнішу половину, підбурений грубою плоттю“.

⁹⁰ 151. Пер. Дм. Павличка. Пор.:

*My soul doth tell my body that he may
Triumph in love; flesh stays no farther reason,
But rising at thy name doth point out thee
As his triumphant prize. Proud of this pride,
He is contented thy poor drudge to be,
To stand in thy affairs, fall by thy side.*

*No want of conscience hold it that I call
Her love for whose dear love I rise and fall.*

⁹¹ 142, 1—2. Пер. Дм. Павличка.

⁹² 131—134, 137, 139, 140—145, 147—152.

Шекспірові, на відміну від Адама, не пощастило на Єву. „Грішним“, „незаконним“ (142) він вважав своє безнадійне кохання не лише тому, що потяг його до героїні „жіночого“ циклу був виразно статевим. Він кохав чужу жінку, та й сам був одружений. Дружини він не любив (як можна здогадуватися з „Комедії помилок“), а одружився з нею, 26-річною, ще неповнолітнім, у вісімнадцять років, бо був совісний, послідовний, „constant“ (перша донька їхня народилася через шість місяців після шлюбу; ще через два роки народилася двійня). Цей силуваний шлюб закритий йому дорогою в університет, радості не приносив („бо силуваний шлюб — це тільки пекло, життя в гризні, у сварках безнастанних“, „1 Генріх VI“, V, 5), та ще обтяжував сумління гріхом порушеної обітниці. Звідси — тема ламання присяги, що чорною ниткою в'ється крізь „жіночі“ сонети й „серйозні“ п'єси, і тема рогоносців, постійно присутня у п'єсах „веселих“. Про зламани через Чорну Жінку присяги іде мова зокрема в 152 сонеті, і йтиме далі (прим. 129).

⁹³ 141: „The likeness of a man“: „подоба людини/чоловіка“.

Бо серце — раб, васал що без пуття
Втішається із власної ганеби⁹⁴.

Чи не є любовна жага однією з тих „бунтівних“ — підвладних Природі й непідвладних душі його сил, що „рядять“, „шикують“, „строять“ (чи радше „розстроюють“) поетову душу? Підкоряючись цій силі, що йде у парі з прагненням влади (ще одна незборима сила!), він хотів би бути паном своєї любови (паном над почуттями своїми й коханої жінки), а натомість бачить себе, вже немолодого⁹⁵ (138), у ролі „раба“, „васала“, „попихача“. Попри всі старання бути любленим (сюди відноситься й писання захоплених, пристрасних, драматичних, щемливих, дотепних, самоіронічних, інвективних, але завжди дивовижно винахідливих сонетів, — і не тільки їх), його недооцінюють, недобачають, зневажають, зраджують... майже ненавидять (145)! Живлючі для його душі „тріумфи в любові“ (151) не такі вже й живлючі, — це лиш хвилинна втіха, плотська, „нечиста“⁹⁶; не чиста, природно дарована (пор. Книгу Буття), а вистарана, мальована, показна; не втіха радше, а самовтіха, — і дається вона його душі надто дорогим коштом. Бо тим часом „нечистий дух“ „випалює“ ту другу, „шляхетнішу“ її половину. Отож і всихає душа в своїй **мальованій** — нібито веселій, нібито життєрадісній — оселі⁹⁷, страждаючи *всередині* від недостачі *зовнішньої* поживи.

Чомусь ми інколи забуваємо, що оболонка нашої душі — це **жива** матерія, оживлена саме духом; що в живій поведінці цієї оболонки і проявляється життя душі — у виразі обличчя, очей, у сльозах і в усміху, в поставі і в рухах — врешті в тому, що Шекспір називає „вставанням і ляганням плоті“; що наявність чи брак поживи для тіла відбивається й на стані нашої душі. Шекспір не знав таких термінів, як „лібідо“, „підсвідомість“ чи „матеріалізм“, а дивився на людську природу й виражав її в рідному слові так, як і його англійські предки, що вбачали в *душі*, „soul“, *джерело мислення, волі, почуттів і чуттів*, вважаючи

⁹⁴ 141. Пер. Дм. Павличка. Пор.:

But my five wits nor my five senses can
Dissuade one foolish heart from serving thee
Who leaves unswayed the likeness of a man
Thy proud heart's slave and vassal wretch to be.

Пор. також: „being sensually subdued, we lose our human title“ — „в чуттєвій підлеглихості тратимо титул людини“, „Двоє шляхетних родичів“, І.1.230—232.

⁹⁵ Ще одна „бунтівна сила“, змагання з якою марні — Час. У тридцять років Шекспір уже полисів (див. „Комедія помилок“).

⁹⁶ Див. 129, про хіть.

⁹⁷ Пор. з Шевченковим образом оселі його болящого серця — „погорілої *пустки*“, „горілої *гати*“, що її, може, „надія, вернувшись, доч *всередині обілить*“. — „Заворожи мені, волхве...“ (1844) // Шевченко. — С. 195.

Пор. також із Шекспіровими рядками, якими збезчещена Лукреція подумки звертається до чоловіка після ганебного свого звалтування, хоч відчуває себе винною тільки в тому, що вшанувала, як гостя, чоловікового товариша:

I will not poison thee with my attain't,	Не споганю тебе своїм безчестям,
Nor fold my fault in cleanly-coin'd excuses;	Не загортатиму вини в цнотливі папірці;
My sable ground of sin I will not paint,	Не малюватиму моєї чорної землі гріха,
To hide the truth of this false night's abuses:	Ховаючи правду цієї неправедної ночі:
My tongue shall utter all.	Язик мій скаже все.

У „Лукреції“ знаходимо ще більше синонімів для „оселі“ душі: крім того ж таки „mansion“ („осібняк“), маємо і „house“ — „дім“, і „temple“ — „храм“, і „fort“ — „кріпость, фортеця“.

і статевої інстинкти душевними порухами. У перекладах же „soul“ трактується лише як джерело мислення і волі, „spirit“, „дух“, — звідси й грубий поділ на „духовне“ й „матеріальне“; звідси дивна „духовная нужда“ замість „душевного томлення“; „позолота“ замість „життєрадісності“ і „добытое трудом имущество“ замість „трудів“⁹⁸. Шекспірові ж ідеться про „надто великий кошт“ („so large cost“), „надмір зусиль“ („excess“), „старань“ („charge“), покладених його душею на вдоволення потреб тіла, — що водночас є вдоволенням потреб її „гіршої половини“ — її „жіночого зла“. Тож, переконуючи свою голодну душу в цілковитій недоцільності її зусиль (тіло й так з'їдять хробаки), він каже їй „жити з утрати її слуги-тіла“ — тобто із його страждань: „хай воно страждає-всихає, збагачуючи твій набуток“ („let that pine to aggravate thy store“):

*Buy terms divine in selling hours of dross;
Within be fed, without be rich no more:
So shall you feed on death, that feeds on men,
And death once dead, there's no more dying then.*

*Купуй за мить суетну час богів;
Всередині — не зовні — наживайся.
Живи із смерти, що із нас живе,
І смерть умре, а ти переживеш.*

Завершальний дворянок⁹⁹ є, до певної міри, логічно-словесним еківоком. Якщо душа, замість страждати від плотського недоситу, взагалі відмовиться від своєї **плотської поживи** (дозволивши своєму „служі-тілу“ „страждаючи, всихати“), то позбудеться й причини власного „страждання-усихання“, а отже виживе: „so shalt thou feed on death“ — „так ти житимешся зі смерти“. Смерть плоті стане для душі її **духовною поживою**. Тут автор виходить на персоніфіковане бачення образу смерти як „поїдача людей“: „so shalt you feed on death, that feeds on men“. Далі — логічна формула: якщо поїдач сам є поживою, то колись же прийде кінець і йому („and death once dead“); а коли сама „смерть умре“, то й про „умирання“ мови не буде: „there's no more **dying** then“.

„Умирання“, „dying“ — це всихання його душі і старіння його плоті („fading mansion“, „хиріючий дім“). І тут нам стає зрозуміло, що проблема фізичного старіння „юнака“ в „юнаковому“ циклі — це, по суті, його власна, зоб'єктивізована в цій циклі проблема! Вирішення її для „юнака“ він бачить в увічненні його у власній поезії; вирішення її для себе — у **цілковитому** посвяченні душевних сил йому ж таки — „шляхетніший“ половині його душі, його „доброму ангелові“, „a man right fair“ — „ясній людині“, „людині-світлу“ — його ідеалові.

Те ж саме радить Гамлет своїй любострасній матері, після того як словами „надвоє серце їй розкраяв“:

⁹⁸ Якщо вірити цим перекладам, Шекспір вельми лицемірів, закликаючи себе (і читачів) до відмови від матеріальних благ. Бо через два роки після написання цього сонета він купив найбільший будинок у Стратфорді; через сім — ще один дім та ділянку землі; ще через три роки відсуджував позичені комусь гроші і придбав хату з садком. І так далі.

⁹⁹ Феноменально, що найточніший „переклад“ першого дворянка цього вірша — „Poor soul, [...] these rebel powers that thee aggrau“ — дав Григорій Сковорода: „Въдная душа, своими похотьми водимая!“ Див. його: *Разговор, называемый алфавит, или букварь мира* (1774) // Сковорода Гр. *Твори*: В 2 т. — К., 1973. — Т. 1. — С. 417. Пор. там само: „Щаслив живущий по волѣ благаго духа!“

O, throw away the worser part of it, Відкиньте ж гіршу частку свого серця
And live the purer with the other half. І з кращою живіть — життям чистішим¹⁰⁰.

Молодій, красивій і недосвідченій Офелії він дає іншу пораду: „Іди в монастир“. Він вважає, що краща частка її жіночої душі — чеснота — однаково приречена на згубу її ж молодою красою: „ваша краса зробить із вашої чесноти звідницю“, а „прищеплювати нам чесноту — марне діло, однаково гріхом тхнутиме“¹⁰¹. Однак із списку його гріхів, які сам Гамлет („сам я більш-менш чесний...“) тут-таки й наводить („...та й то міг би закинути собі таке, що краще було б моїй мамі й не родити мене на світ. Я надто гордий, мстивий, честолюбний. До моїх послуг стільки гріхів, що не стачає на них ні думки, ні уяви, ні часу їх вчинити“), первородний гріх уже випав¹⁰².

Сцена з Офелією, яка обриває монолог Гамлета „Бути чи не бути“, прикметна ще під одним оглядом. Монолог цей, за змістом і образністю, споріднений із сонетом 66, який закінчується дворядком: „Tired with all these, from these I would be gone, Save that to die I leave my love alone“¹⁰³. Гамлет; схоже, має таке ж бажання піти з життя, що й ліричний герой сонета 66, та не має тієї ж стримуючої причини — *my love*. Шекспір виразно підкреслює цю різницю, вкладаючи в уста Гамлетові — саме тут, у цій сцені — зізнання: „Я вас любив колись. ...Я не любив

¹⁰⁰ Пер. Гр. Кочура, див.: Шекспір Уільям. Твори: У 3 т. (далі— Шекспір У.) — К., 1964.— Т. 2.— С. 451.

¹⁰¹ Пер. Л. Гребінки // Шекспір.— Т. 5.— С. 55.

Пор. Шевченкове:

Ані літа молодії,
Повиті красою,
Ні карії оченята,
Умиті сльозою,
Ані серце твоє тихе,
Добреє дівоче
Не заступить, не закрие
Неситії очі.
Найдуть злії та й окрадуть...
І тебе, убогу,
Кинуть в пекло.. замучишся
І прокленеш Бога.
Не цвіти ж, мій цвіте новий,
Нерозвитий цвіте,
Зов'янь тихо, поки твоє

Серце не розбите. — „Маленькій Мар'яні“ // Шевченко.— Т. 1.— С. 264.

Варто підкреслити, що Гамлет у своєму звертанні до дівчини не випадково щоразу перескакує з „ти“ на „ви“ і навпаки,— ці перескоки дають йому можливість виходити на узагальнення в плані стосунків між обома статтями.

¹⁰² Нагадую, що йдеться про *непостійність* („inconstancy“) — порушення обітниці, обман, зраду, віровідступництво — будь-який *неприродний для людини* переступ, на який штовхає її саме плотська спокуса (для чоловіка — його „жіноче зло“).

Аналіз Шекспірових творів показує, що він був абсолютно щирий і об'єктивний, коли перечислював, устами Гамлета, власні „гріхи“. Він був гордий, мстивий і честолюбний („proud, revengeful, ambitious“). Але й був — намагався бути — чесним, „honest“. Доказом останнього є насамперед його „Сонети“.

¹⁰³ Я втомлений всім тим, на смерть готов,

Та як лишити в самоті мою любов? — Пер. Остапа Тарнавського.

Умер би! Ні, держись тривогою одною:

Як я умру, й любов моя умре зі мною.— Пер. Івана Франка.

вас“ („I did love you *once*. ...I loved you *not*“). Чи не таке саме, по суті своїй, зізнання звучить і в передостанньому сонеті „жіночого“ циклу?

152: *For I have sworn thee fair; more perjured eye* Божився я, що чиста й вірна ти,
To swear against the truth so foul a lie! Та це брехня...¹⁰⁴

„Гамлет“: *Клянеться він, коли з жаги пала,—*

Жага минула — і клятва сплила. (III.2)

Ми всі затяті пройдисвіти: не вір нікому з нас. (III.1)

Кохання? Ні, не в тім його недуга! (III.1)¹⁰⁵

А в чім? Любов до жінки у серці Гамлета померла (хоч об'єкт її й живий), і померла саме тому, що *насправді* не була любов'ю. Однак від самого початку п'єси нам неодноразово дають зрозуміти, що причиною гнітючого настрою її головного героя є інша смерть — фізична смерть його батька, об'єкта іншої його любови. А ця любов, до чоловіка, у ньому *насправді* і *досі* живе¹⁰⁶, — щоб під кінець п'єси умерти разом з ним.

Знаючи те, що ми знаємо від початку п'єси (в тім і про розчарування Гамлета в матері), можемо в цьому місці остаточно ствердити, що *не жінка-woman* і тим більше *не кохання* рухає, керує цим героєм в його почуттях, думках і вчинках¹⁰⁷. Рушійною силою цілої п'єси, її *deus ex machina* є *безтілесна людина-чоловік-тап* — *Дух-Spirit*, Привид-Ghost,— тобто *образ* того, хто „був людиною, в усьому й завжди“¹⁰⁸, образ-оберіг, що його Гамлет і нині носить „в очах розуму“, „in my mind's eye“¹⁰⁹. Гамлетом же рухає *любов* до цього ідеального, свідомістю

¹⁰⁴ Пер. Дм. Павличка. Останні сонети цього циклу, 153—154, є, фактично, двома варіантами одного вірша.

¹⁰⁵ Пер. Л. Гребінки // Шекспір.— Т. 5. Останню репліку говорить прозорливий король після сцени з Офелією, свідком якої щойно був; думку про кохання як причину Гамлетової „недуги“ весь час підкидає йому „занудний дурень“ Полоній.

¹⁰⁶ Див. найперший монолог Гамлета (I.2, ще до його зустрічі з Привидом батька): „Здається? Я не знаю цього слова...“. Ще гнітить Гамлета те, що любов матері до того ж батька не пережила його смерть,— так відлунює тут провідний мотив „юнакового“ циклу „Сонетів“. Барабанним дробом звучить то там, то тут у п'єсі — і найгучніше у сцені з матір'ю (III.4) — тема знецінених обітниць.

¹⁰⁷ Маю на увазі будь-що, пов'язане з його (чоловічою) статтю: деякі дослідники, під впливом Фрейда, вказують, як на підспудну рушійну силу, на Едіпів комплекс; навіть такий витончений поет, як Т. С. Еліот, піддався цій думці.

¹⁰⁸ *Hamlet. Methinks I see my father.*

Horatio. Where, my lord?

Hamlet. In my mind's eye, Horatio.

Horatio. I saw him once; he was a goodly king.

Hamlet. He was a man, take him for all in all,

I shall not look upon his like again. (I. 2)

¹⁰⁹ Звичайно „in my mind's eye“ перекладається „в очах душі моєї“, що гарно, але не зовсім точно: „mind“ — це не просто „душа“ („soul“), а душа *свідома, мисляча*,— джерело мислення, пам'яті, волі, уваги, уяви, фантазії (див. 113, „Since I left you, mine eye is in my mind“, та його продовження, 114). Найближчим відповідником для „mind“ у нашій мові є „розум, думка“. Його аспектами різновидами є „conscience“ — „свідомість, совість, сумління“, „reason“ — „логіка, глузд“, рос. „рассудок“, „discourse“ — „логічне мислення, бесіда“, „wit“ — „гострий розум, ум, логос; дотепність“. Саме така парадигма лежить в основі всієї смислової фактури „Гамлета“. Показовою є фраза головного героя, який, проникнувши „оком розуму“ в суть речей, усвідомивши їх, позбувся й підсвідомого страху перед смертю („пережив смерть“):

Життя і цвяшка ржавого не варте,

А що моїй душі [soul] він [Дух] заподіє,

Коли вона безсмертна, як і він? — Пер. Г. Кочура // Шекспір У.— Т. 2.— С. 356.

береженого образу. По суті, сценічно втілений образ Духа-Привида — це сплав любови як почуття з об'єктом цього почуття. Це — персоніфікований ідеал любови: Любов.

Образ цей *вибудував*¹¹⁰ попередній до Гамлета Шекспірів герой — ліричний герой „Сонетів“, і вибудував він його „очима серця й розуму“. Попри всі кардинальні розбіжності в образній тематиці обох циклів, є в них одна спільна і добре розроблена тема — „очей і серця“, „очей і розуму“¹¹¹. Очі, які вміють бачити правду й красу, та серце, яке вміє любити, живуть у повній злагоді, і злагода ця є критерієм істинної любови, критерієм істини взагалі. Цей критерій визначає ставлення Гамлета до батька та взаємини Гамлета й Гораціо. І навпаки, очі незрячі — наївні, нерозумні чи засліплені — приймають позір за істину, вводять серце в оману, — така „сліпа любов“ (137, 138, 141, 148), „любов-пропасниця“ (147) стає мукою для душі й сама породжує зло. Незрячі очі — в Гамлетовій матері і в Офелії; у першій вони засліплені хіттю, у другій — інфантильністю („О слабкосте, тобі імення — жінка!“¹¹²). Сам же Гамлет — це прозрілий нащадок ліричного героя „Сонетів“, уже очищений від оман хтивої любови, скупаний-таки в джерелі двох завершальних сонетів: „купіль варка, проте, як кажуть люди, лік знаменитий од чудних

Звідси й свідоме почуття обов'язку, що його накладає Любов:

— у випадку Гамлета:

Ghost. If thou didst ever thy dear father love... [Якщо коли любив ти свого батька...]

Hamlet. O God!

Ghost. ...Revenge his foul and most unnatural murder [Помстись за його... убивство].

— у випадку Гораціо (а фактично Шекспіра):

Hamlet. If thou didst ever hold me in thy heart [Якщо коли мене носив ти в серці...],

Absent thee from felicity awhile,

And in this harsh world draw thy breath in pain,

To tell my story [Розкажи мою історію].

¹¹⁰ Шекспір буквально так і говорить про цю свою любов — виключно як про нематеріальну субстанцію (хоч вдається до образів матеріальних) — в одному з останніх сонетів „юнакового“ циклу, 124, „If my dear love were but a child of state...“: „it was builded far from accident“. Цій же меті — повного відокремлення „любви“, „my dear love“, від її фізичного об'єкту (natural body) — служить у цьому ж сонеті пряма алюзія до т. зв. безсмертного „body politic“, „єства державного“, що протиставлялося смертному „body natural“, „єству природному“. Цю алюзію чудово розуміли тогочасні читачі, яким була відома теоретична концепція „двоїстої природи королівського єства“, „the king's two bodies“. Чоловіки тих часів вважали себе істотами раціональними, а на жінку дивилися як на істоту імпульсивну й чуттєву, тому елизаветинські політики й створили (вибудували, *builded*) теорію, яка виправдовувала право жінки (королеви Єлизавети) керувати державою. Годі нам дивуватися, що, маючи протягом сорока років над собою суверена-жінку, елизаветинські поети виробили відповідний стиль звертання до патронів-меценатів і, незалежно від статі, говорили з ними мовою піднесено емоційною (див. прим. 40).

¹¹¹ Тема ця, „внутрішнього зору“, закорінена ще в античній поезії. В пізніших езотеричних ученнях серце вважалося центром життя, Бога, Божого духа, любови, найвищим рівнем ініціації, шлях до якого лежав через розум. Осердям же плотської жаги вважалася печінка.

¹¹² Пор. „Лукреція“, 1240—1243 (пер. М. Литвинця):

For men have marble, women waxen, minds,
And therefore are they form'd as marble will;
The weak oppress'd, the impression of strange kinds
Is form'd in them by force, by fraud, or skill.

Мужчини — мармур, а жінки — це віск,
І ліпляться за мармуру велінням;
Чужі думки вкарбовує в них тиск
Обманом, гнітом, силою чи вмінням.

хворіб"¹¹³. Це все та ж сама пристрасна душа, з її ясною і темною сторонами, з її духовним ангелом і тілесним демоном, „бідна душа, центр моєї грішної землі“, але просвітлена пізнанням істини, навчена розрізняти правду і фальш, вічне й минуще, свідомо своїх пріоритетів і свого покликання — „бути слугою і бичем небес“.

*Купуй за мить суєтну час богів;
Всередині — не зовні — наживайся.
Живи із смерти, що із нас живе,
І смерть умре, а ти переживеш.*

Не забуваймо, що писав „Сонети“ не просто такий собі Шекспір, а поет, який мислив образами¹¹⁴, і не просто поет, а поет-драматург, який ці образи персоніфікував, втілював їх у людські подоби. Жінка, *woman* — жінки — в житті Шекспіра були й відійшли (Гамлет: „Иди собі, з мене годі. Ви мене й так звели з глузду“). Лишився по них „жіночий“ цикл сонетів з персоніфікованим у постаті Чорної Жінки образом „неправдивої любови“ — сліпої, обезвладнюючої, зате підвладної часові, хвилинової любови-лихоманки — тілесно-природної (і людської, й тваринної) *Хоті*. Людина-чоловік, *man* — юнак — в житті Шекспіра була і відійшла; лишився по ній цикл „юнакових“ сонетів з персоніфікованим у постаті Ясного Чоловіка образом правдивої, позачасної і позаматеріальної, тобто духовної — *суто людської Любови*.

5. Ерос, Ерот і Еґо

*Є дві любові, мов два духи в мене —
Два янголи, що любляться тихцем;
Дух кращий — то хлоп'я благословенне,
Дух гірший — то жона з хмурним лицем.
Жадаючи заволодіти мною,
Спокушує моє жіноче зло
Мого свяця, щоб став він сатаною,
Щоб стьмарилось його сяйне чоло. (144)¹¹⁵*

Слід сказати, що тему цю — духовної й тілесної природи людини, „шляхетної“ і „грубої“ половини людської душі, як вони самовиявляються у любові духовній і плотській — Шекспір досліджував не тільки в „Сонетах“, а й у двох уже згадуваних поемах — „Венера й Адоніс“ та „Збезчещення Лукреції“, виданих відповідно в 1593 і 1594 рр. та присвячених графові Саутгемптонів. Причому більшість дослідників вважає,

¹¹³ 153: „a seething bath, which yet men prove against strange maladies a sovereign cure“.

¹¹⁴ Не забуваймо про панівні образи й концепції елізаветинської доби, запозичені з античної міфології: *Любов-Love* (духовна субстанція, уособлена античністю в образі Ерота, Амура-Купідона) мислилася англійцями як чоловіче начало і передавалася в їхній мові займенником чоловічого роду, „he“ (так само й *Хіть-Lust*); *Природа-Nature* (матеріальна субстанція) мислилася як начало жіноче, „she“ (див. 20, 126), і якщо чотири несумісні стихії, з яких складалася Природа, все-таки гармонійно співіснували у ній, то цим вона завдячувала саме своєму могутньому суверену, своєму королю — Любові. (Про взаємозалежність Любови й Природи, див., напр., тогочасну — написану 1594, опубл. 1596 р.— філософську поему Джона Дейвіса „Орхестра, або Поема про танець“). Не забуваймо й про образи та поняття, запозичені від античних мислителів,— зокрема, про Платонів Ерос.

¹¹⁵ 144. Пер. Дм. Павличка. Оригінал див. вище, прим. 42.

що тільки тоді, у 1594 р., почав він писати „Сонети“ — в усякому разі, не раніше 1593 р., після публікації „Венери й Адоніса“.

Однак уважний аналіз „Венери й Адоніса“ наводить на думку, що мало б бути радше навпаки: дана поема мала б з'явитися на світ після перших чотирнадцяти сонетів — або ж паралельно з ними. Аргументація Венери, яка зваблює молоденького й цнотливого Адоніса, збігається з такою ж аргументацією провідної ідеї перших сонетів, 1–13: молода краса не вічна, тож повинна не кохатися в собі, а „множитися“, бо такий закон Природи: „From fairest creatures we desire increase“ — „Від найгарніших чекаємо приплоду“ (1). Сонет 14 є вже варіацією цієї теми: „краса“ плюс „правда“. В поемі цю варіацію вводить зразок краси, Адоніс — як контраргумент, розділяючи кохання-любов на „любов правдиву“ (Любов) і „любов лукаву“ — Хіть, котра криється під маскою Любови й обертає розум у звідника:

Я не любов ненавиджу, а підступи в любові.

[...]

Приплід, мовляв! Ось виправдання де!

Це ж розум-звідник хіть брудну веде!¹¹⁶

У 15 вперше згадується „авторське перо“ як паліатив „безсмертя во плоті“, тобто з'являється нова, паралельна тема — „духовного безсмертя“, що, звісно, відсутня у „Венері й Адонісі“, зате активно розвивається і стає домінантною в „юнакових“ сонетах. У 17 тема „безсмертя во плоті“ вичерпується зовсім, а сама плоть востаннє згадується у 20 тільки для того, щоб підкреслити платонічність почуття, яке автор вперше засвідчив своєму адресатові у 13, звертаючись до нього „dear my love“ (початок теми Любови).

З переплітання тем у початкових сонетах видно, по-перше, що адресат їх — одна особа; по-друге — що сонети 1–14 писалися або паралельно з „Венерою й Адонісом“, або раніше. Інакше, під оглядом психології творчості (та й логіки теж), годі пояснити, чому, вклавши в уста своєму Адонісові таку переконливу контраргументацію (означеній ним темі Хоті він посвячує ще більшу за обсягом наступну свою поему), Шекспір мав би повертатися назад, на „позицію“ Венери, і наново розробляти тему „приплоду“ в своїх приватних „Сонетах“.

Тією ж темою Хоті — любови-омани, лукавої любови („Lust full of forged lies“, „Хіть повна облуд“¹¹⁷) — визначилася і функція „жіночих“ сонетів; героєм їх не могла не бути жінка, самою Природою призначена на плотську спокусу¹¹⁸. Жінка ця мусила бути гарною, „fair“, як кожна спокуслива мана, але, будучи маною-оманою, мусила бути маною не ясною, „fair“, а чорною, „black“ — як Ніч, прикриття Хоті, як „грішна глина-земля“ (що й маємо в найпершому сонеті цього циклу, 127, і в

¹¹⁶ „Венера й Адоніс“, 789, 791–792, пер. О. Мокровольського: „I hate not love, but your device in love“; „You do it for increase: O strange excuse, When reason is the bawd to lust's abuse!“

¹¹⁷ „Венера й Адоніс“, 804.

¹¹⁸ Після жінки-Венери — богині кохання, жінка ж — Лукреція — стає героїнею і наступного після „Венери й Адоніса“, „ваговитішого твору“ (див. присвяту, прим. 18). Будучи, на відміну від Венери, уособленням не тільки краси, але й правди (чесності, чесноти), — тобто не будучи спокусницею, Лукреція все ж падає жертвою чоловічої похоті. „Збезчещена Лукреція“ — це цілий поетично-філософський трактат на тему Жадання й Випадковості як розплідників Гріха.

другому по темі, 130), — ховаючи під своєю чорною красою чорну ж таки „суть розтлінну“ (що й маємо відразу ж у 131: „Та не смагляве милої чоло, А чорні вчинки — лиха джерело“¹¹⁹).

Тема Любови-правди („Love is all truth“, „Любов — сама правда“¹²⁰) визначила образ „правдивої краси“: юнак, названий у першому рядку сонета 1 „a fairest creature“, мав бути „fair“, „гарний“ у всіх значеннях цього слова — не просто „вродливий“ і „світлий, ясний“, а й „чесний“, „порядний“, „приятний“. Собі ж самому автор призначив роль *an embodied soul* — „втіленої душі“ — душі людської, що, на відміну від усіх інших живих створінь, має богорівні здібності — любити і мислити = мовити = творити.

Всі три образи, будучи об'єктивно втіленими, грають свої драматичні ролі в сонетному „любовному трикутнику“. Та оскільки дійство це — драма однієї душі, то „любовний трикутник“ має паралельно й три інші — не тільки об'єктивні, а суб'єктивні — кореляти: дух-Ерос, тіло-Ерот і душу-Его¹²¹. Остання мислиться як свідомо субстанція (англ. „mind“) і обіймає собою дві перші — вічну й минущу, безсмертну і смертну, духовну й матеріальну, ментальну і чуттєву — у їхній нероз'ємності і взаємозалежності. Що цей паралельний трикутник теж любовний, переконують нас не тільки „суб'єктивно-об'єктивний“ сонет 144 чи об'єктивізовані сонети 41—42 „юнакового“, 133—134 „жіночого“ циклів, а й рядки із „Лукреції“, героїня якої, високородна римська матрона, згвалтована сином імператора Тарквінія, намірилася вчинити самогубство:

*My body or my soul, which was the dearer,
When the one pure the other made divine?
Whose love of either to myself was nearer,
When both were kept for heaven and Collatine?*¹²²

¹¹⁹ Пер. Дм. Паламарчука.

¹²⁰ „Венера й Адоніс“, 804.

¹²¹ За Фройдом, це були б, відповідно, „супер-его“ (підсвідомість, совість), „ід“ (несвідоме) та „его“ (свідомість). Згодом, у „Бурі“ (1612 р.), Шекспір об'єктивізує ці три суб'єктивні кореляти в образах Аріеля, Калібана та їхнього володаря Просперо, вивівши їх поза стосунки статей, тобто ще на вищій концептуальний рівень, див. прим. 149.

Дозволю собі висловити дилетантську думку, що якби Фройд так само уважно, як він вивчав сні своїх пацієнтів, вивчав твори Шекспіра та інших десятків і сотень геніальних просвітителів, які й вносили своїм Словом світло в темряву людських душ, то, мабуть, не так впевнено доводив би на вибіркового матеріалі, що домінантою людської психіки є її темне несвідоме. Наскільки я знаю, під кінець життя Фройд зацікавився Платоном.

¹²² „The Rape of Lucrece“, 1163—1166. Пор. сонет 144 у його першій редакції, де в сконденсованій формі виражена та ж думка: „[For being] both to me, both to each friend“, „Обидвоє мені, й одне одному любі [= друзі]“. У другій, остаточній редакції 1609 р., маємо: „[But being] both from me, both to each friend“ — „Обидвоє з мене, й одне одному любі“ (див. прим. 87). Прийменник *from* у цьому рядку коментатори звичайно розтлумачують тільки одним його значенням: „Both [away] from me“ („обоє [геть] від мене“, тобто: „не зі мною“), не допускаючи, що Шекспір міг мати на думці ще й інше значення цього прийменника, „from“ — *out of, springing out of*: „обоє [походять, родом] з мене“. А обігрування слова у двох (іноді й трьох!) значеннях одночасно — улюблений шекспірівський прийом, за допомогою якого і створюється двовимірність „сцени“, де діється драма його душі.

Про зрідненість душі-его і духу (факт, відбитий в самих цих українських словах!) говорять образи „взаємовиміни сердець“ (див. 22 і ін.) та двоєдності любови (34 і ін.) між автором та юнаком, що зустрічаються в *обидвох* циклах. Про подібну „взаємовиміну“ чи двоєдність між автором і жінкою немає й мови (особливо показові тут 133 і 134), — їй (135, 136) кохаючий автор „віддає“ лиш своє ім'я, Will, — а разом з ним і „силу волі“, і „бажання“, „хіть“ (різні значення цього слова, will), просячи натомість не так любови, як милосердного жалю.

Тіло моє чи душа — хто з двох був мені дорожчий,
Коли перше, чисте, освячувало другу?
Чия любов до кого була мені ближча,
Коли я обох для неба й мужа берегла?

До згвалтування, поки її тіло належало тільки їй і коханому чоловікові, душа цієї жінки не знала роздвоєності і була „божественною“, „divine“. Обидві її половини були „кращими“. Ось як тепер міркує Лукреція (що ніби й не християнка!):

...Убить себе,—
Чи ж це не з тілом й душу сплямувати?
Утрату половини ще стерплю,
Найважче цілого зазнати втрати.
Яка немилосердна буде мати,
Що, втративши одне дитя своє,
І друге, замість годувати, уб'є!

Рядки з виділеними словами звучать у підрядковому перекладі так: „Тим, хто втрачає половину, знести це легше, аніж тим, чие *ціле* ввергнута в сум'яття“¹²³. Лукреція належала до других. Все, що вона втратила на даний момент — це *дорогу* її цноту-чистоту, честь, чисту совість, одне своє чисте дитя, одну свою — духовну — половину. Друга — чуттєва, тілесна — теж була чистою і дорогою, поки її не сплюндровано гвалтом — і порушено гармонію „божественного“ цілого-душі. Убити тіло, навіть збезчещене означає, в християнському кодексі, втратити душу взагалі. І все ж Лукреція зважується на відчайдушний крок:

У мить одну віднято [душі] супокій,
Палац розруйнував її ворог лютий;
Священний храм ущент розбито їй —
Неслави повен, болеців, осмути:
Тоді чи може це блюзнірством бути,
Коли в цім форті вилом я проб'ю
І трудну душу випущу мою?¹²⁴

У світлі такого трактування взаємозалежності душі, тіла та їх мислячого еґо — і в світлі 146 сонета („Бідна душе моя, центр моєї грішної землі...“) — зрозуміло, чому в „юнакових“ сонетах 41—42 автор-Еґо виправдовує „юнака“ (свій власний світлий дух-ідеал, свою „кращу половину“, а разом і себе самого), прощаючи йому потяг до жінки — його і своє „жіноче зло“:

Вона — твоя, та це не весь мій біль,
Хоч я також любив її й люблю ще,
А те, що ти скорився їй всуціль,
Те, що належиш їй — болить найдужче¹²⁵.

¹²³ „The Rape of Lucrece“, 1158–1159:

They that lose **half** with greater patience bear it
Than they whose **whole** is swallowed in confusion.

¹²⁴ Шекспір.— Т. 6.— С. 602–603. Самогубство Лукреції призвело до повстання проти пануючої династії Тарквініїв і встановлення першої в історії Риму республіки.

¹²⁵ Пор. „Два веронці“, ІІ:

Proteus.

So, by your circumstance, you call me fool.

Valentine.

So, by your circumstance, I fear you'll prove.

Протей.

По-твоєму, виходить, я дурний.

Валентин.

По-твоєму виходить, не без того.

...Стривайте! Я ї мій друг — ество одне;
Отож вона кохає в нім мене! (42)¹²⁶

і чому в сонетах „жіночих“ (133—134) навпаки, проклинає їхню спільну „владарку“—„мучительку“:

О проклята, ти і його взяла,
Скорила оком! Владна ї нещадима,
Ти з мене видерла і розп'яла
Мене, себе ї мого побратима.
Тепер в твоїй в'язниці ї побратим;
Дозволь хоч друга взяти на поруки, —
Я стану біля нього вартовим
І не віддам тобі його на муки¹²⁷.
Воання марні. Я в тобі закутий:
Тут все моє зі мною мусить бути. (133)¹²⁸

Ось так розум-Его, ув'язнений в суб'єктивно-об'єктивному трикутнику, шукає душевної гармонії, „супокою в своїй оселі“, то виправдуючи свій первородний гріх — зраду власного шляхетного „я“, то бунтуючи проти принизливої, та незборимої влади власного тіла над душею — половини над цілим — інстинктів над розумом, волею і почуттями¹²⁹. Оцей двобій розуму з самим собою („discourse“) і вносить у душу сум'яття, що пожирає її, роблячи з „розумного чоловіка“ „потвору“¹³⁰. І він же править доказом, що:

Proteus. 'Tis love you cavil at: I am not Love. *Протей.* Це ти любов ганьбиш. Я не Любов.
Valentine. Love is your master, for he masters you: *Валентин:* Любов тебе скорила, уярмила,
And he that is so yoked by a fool, А хто холопствує в ярмі у блазня,
Methinks, should not be chronicled for wise. Того не називають мудрецем.

¹²⁶ Пер. Дм. Павличка.

¹²⁷ Пер. Дм. Павличка.

¹²⁸ Пер. Дм. Паламарчука.

¹²⁹ Вирватися з цього „реального“ трикутника він може, тільки зламавши свою колись щиру клятву в тому, що жінка, яку він „любив і любить ще“ — незрадлива, правдива і безмежно добра, 152: „All my honest faith in thee is lost, For I have sworn deep oaths of thy deep kindness, Oaths of thy love, thy truth, thy constancy...“. Свою найпершу клятву жінці — шлюбну — він уже зламав давно, полюбивши іншу жінку 152: „Я кривоприсягаю вже давно...“ („In loving thee thou know I am forsworn...“). Про спробу вирватися з „ідеального“ трикутника душі свідчить 146 сонет. Про те, що спроба ця, власне, марна, говорить Книга людського Буття.

Дуже цікаво, що в „юнаковому“ циклі немає обітниць, даної „юнаком“ чи „юнакові“. Констатується взаємна любов („обмін серцями“) — вперше у 22; констатується правдивість поета в його любові — вперше у 21 („O let me, true in love, but truly write“); далі час від часу повторюється формула „I will be true“ — „я буду правдивим (вірним)“, — та ніде не вказується, кому. „Кривди“, заподіяної другом (він „вкрав“ у нього кохану), поет ніде не називає „зрадою“, як і не говорить ніде про зламання ним присяги, — бо її й не було.

Так само ми нічого не знаємо про те, чи зв'язані якимись присягами Гамлет і його батько, Гамлет і Горацио. Правдива любов зобов'язує, але не потребує словесних завір'янь, — це дає зрозуміти своєму коханому Джульетта, стримуючи його від клятьби (див. нижче). На початок „Гамлета“ Гамлетів батько вже не живе, а в кінці п'єси, виконавши свій моральний обов'язок, свідомо гине й сам Гамлет: тобто, безслівну обітницю Любові, як і в „Ромео та Джульетті“, анулює смерть. А от дану Офелії клятву (дану, правда, із застереженням: „Твій назавжди, поки цей рушій при мені“, див. лист до Офелії, II.2) Гамлет таки зламав.

¹³⁰ „Гамлет“, сцена з Офелією.

*Мудрим являтися в любові
Не можуть люди, лиш самі богове¹³¹.*

В 1600—1601 рр., коли Шекспір, після довгих і болісних пошуків істини в любові-коханні (Love), писав оці грікі рядки, а обидві його поеми вже були перевидані по кілька разів,— він, після зливи захоплених вигуків, дочекався від своєї освіченої читацької аудиторії ось такого відгуку:

*Адонис и Лукреция милы.
Сладчайший стих его томит сердца.
Дай Бог ему предмет, что полн значенья,
Без глупого любовного томленья.*

Сучасний американський шекспірознавець, автор чи не найсоліднішої його біографії, звідки взято цю цитату, називає цей відгук „здравым суждением“¹³². В іншому місці він так підсумовує „предмет“ обох поем: „Если в „Венере и Адонисе“ трактуется тема **Эроса, отвергнутого** при неудавшейся попытке **соблазнить** скромного юношу, то в „Обесчещенной

¹³¹ „Троїл і Крессіда“ / Пер. М. Лукаша // Шекспір.— Т. 4.— С. 382.

З-поміж п'єс Шекспіра темі „правдивої любові“ присвячена „Ромео і Джульєтта“ (1595), „любови-омани“ — „Троїл і Крессіда“ (писалася майже безпосередньо перед „Гамлетом“, в 1600). Цікаво порівняти кохання Ромео й Джульєтти з коханням Троїла й Крессіди. І тут, і там — почуття взаємне від першої миті, пристрасне; закохані відразу стають коханцями при допомозі звідників і тут же вимушені розлучитися. У всьому іншому — це кардинально протилежні почуття: любов правдива і любов фальшива — конструктивна і деструктивна, що відчувається вже у сценах освідчення закоханих. Зокрема, одуховленість першої підкреслюється образами світла (вогню) і повітря, якими описують свої почування Ромео і Джульєтта,— ці стихії в ренесансній літературі й мистецтві пов'язувалися з духовною субстанцією душі. Приземленість другої любові передається відповідно в образах води та смаку (вода і земля — субстанції плоті); див. 44, 45. Про правдивість першої свідчить відсутність словесних присягань; про фальш другої — пишномовство Троїла і Крессіди, які присягаються наввипередки.

Якщо в такому ж плані порівняти „юнаковий“ і „жіночий“ цикли „Сонетів“, то висновки вражаючі. „Юнаковий“ цикл, при всьому своєму образному розмаїтті, просто-таки залитий світлом, трохи менше — кольорами, музикою, ароматами. „Жіночий“ цикл не просто бідніший — він взагалі убогий на образи. Відсутність зорових образів тут зрозуміла: раз пануючий колір — чорний, то в темряві (сліпоті) годі щось добачити (тільки раз, в 132, згадуються сіре світанкове сонце і бліда вечірня зоря). Є кілька образів, пов'язаних з водою (в тім гаки якоря). Але зовсім відсутні в цьому циклі тілесні відчуття — дотику, запаху і смаку! Зрештою, сам автор зізнається в 141, що всі його п'ять чуттів „не спішать“ на „чуттєву трапезу“ („sensual feast“) з коханою (хоча статевий потяг постулюється відкрито). Дещо, правда, у цьому циклі чути — один раз музику, часом плач і стогін, а в основному... „слова, слова, слова“, найчастіше — клятви та зречення (останнє ріднить „жіночий“ цикл із Троїлом-Крессідою). Коли ж поєднати усе це з трьома іншими виразними групами образів — несвободи, хвороби і (дитячої) безпорадності, то вимальовується картина, яку важко назвати інакше ніж тим, що в сучасному англійському світі називають „sexual harassment“ — „сексуальними домаганнями“. Вічно ненаситна хіть, нестримне прагнення фізичної та моральної влади, з одного боку, і усвідомлена безпорадність розуму й волі перед цими „бунтівними силами“, з другого,— ось що вганяє ліричного героя у хворобливий словесний шал.

З усього вищесказаного видно дві речі: 1) якщо в Шекспіровій біографії й існував прототип героїні „жіночого“ циклу, то дуже коротко (127–132, 21, 23–24), і залишився для нього недосяжною мрією; 2) дошукуватися сублимованої еротики в „юнаковому“ циклі й відповідного об'єкта в його біографії — марна справа. Натомість варто звернути увагу, що ця ж „Троїл і Крессіда“ — єдина його п'єса, де виведені гомосексуальні стосунки між чоловіками, й однозначне негативне ставлення автора до них виражене і прямо (V.1), і переносно (Ахілл з Патроклом — під кожним оглядом герої негативні, ба деструктивні).

¹³² Цит. за вид.: Шенбаум.— С. 236.

Лукреції“ трактується тема **Ероса, удовлетворенного насилієм** над рас-судительной матроной. Между двумя сетующими женщинами возникает странный контраст¹³³.

Чи ж варто дивуватися, що, пускаючи сонети свої поодиноці у списках, цілість Шекспір вирішив оберести від подібних „здравых суждений“ і „странных впечатлений“?¹³⁴

6. Не ідолопоклонство ця любов...

Уважний читач відразу побачить, що цей перший рядок із **105** сонета¹³⁵ — парафраз репліки Джульєтти із сцени освідчення в коханні (II.1.154—157):

<i>Do not swear at all;</i>	<i>О, не клянись нічим; хіба собою,</i>
<i>Or, if thou wilt, swear by thy gracious self,</i>	<i>Хіба своїм благословенним „я“ —</i>
<i>Which is the god of my idolatry,</i>	<i>Моїм кумиром, ідолом і богом,—</i>
<i>And I'll believe thee.</i>	<i>Тоді повірю.</i>

Досі чогось такого як „бого-ідолопоклонство“ в п'єсах Шекспіра не було. Було, з одного боку, „ідолопоклонство“, що мало негативне стилістичне забарвлення і вживалося автором на означення не любови, а сліпого захоплення,— того й звучало це слово не з уст самих закоханих, а із сторонніх уст, як скептична оцінка їхнього нерозбірливого почуття (див. романтичні комедії, написані до „Ромео і Джульєтти“ — „Марні зусилля кохання“, „Два веронці“ та „Сон літньої ночі“). На противагу „ідолу“ й „ідолопоклонству“, „бог, богиня“ („a god, a goddess“) та „поклоніння“ („worship“) мали позитивну коннотацію, то й зривалися з уст самих захоплених-закоханих (див. також „Комедію помилок“ та „Приборкання норовливої“).

В усіх цих і наступних п'єсах Шекспір послідовно (й паралельно з „юнаковими“ сонетами) будує релігійний культ Любови, освячуючи його відповідною лексикою. Почав він із „Марних зусиль кохання“, де напівжартома проголосив заснування ордену Святого Купідона, закінчив „Гамлетом“, а „Мірою за міру“ розпочав, так би мовити, другий етап — чи радше, другий вимір — процесу „віротворення“. Нелегкий перебіг цього процесу, з його злетами, віровідступництвами й тяжкими кризами, як і процес формулювання доктрини та символу віри — це чи не найважливіша в його житті й творчості, дуже цікава, але й дуже обширна тема. Тож зазначу лише, що після „Ромео й Джульєтти“ та сонета **105** „бог

¹³³ Цит. за вид.: Шенбаум.— С. 234—235. Тобто Ерос однозначно трактується як Хіть—Lust. Див. с. 136.

¹³⁴ З кількох сонетів, що збереглися у списках, можемо судити про авторову працю над ними. Сонет 138 (друкувався у 1599 р.) зазнав доволі солідної редакції. Зате „вузловий“ сонет 144, що теж друкувався у 1599 р., майже таким і лишився через десять років. Те, що на 1599 рік цей сонет уже був старанно опрацьований, свідчить, що сам Шекспір вважав його „вузловим“, а остаточне виправлення „her fair pride“ на „her foul pride“ у 1609 р., яке уточнювало концепцію цілого сонетарію (прим. 46), свідчить про те, що концептивний поділ сонетарію на два цикли — справа рук автора.

¹³⁵ Пер. Дм. Паламарчука:

Let not my love be call'd idolatry,	Не ідолопоклонство ця любов,
Nor my beloved as an idol show.	Об'єкт моїх захоплень — не ікона.

Саме в цьому сонеті Шекспір до образу „юнака“ додає, крім „правди і краси“, ще й „(природну) доброту“.

у любові¹³⁶ надовго витісняє з Шекспірового „віротворчого“ словника й „ідола“, й „ідолопоклонство“, — аж до „Троїла й Крессіди“ та, зокрема, до того моменту в „Дванадцятій ночі“, коли Себастьян (насправді його двійник Віола, перебрана хлопцем) прилюдно зрікається товариша, який щойно ризикував задля нього своїм життям. Товариш, Антоніо, сам не свій від розпачу, кричить:

*This youth that you see here
I snatch'd one half out of the jaws of death,
Relieved him with such sanctity of love,
And to his image, which methought did promise
Most venerable worth, did I devotion.
[...]
But O how vile an idol proves this god! (III.4)*

Юнак оцеї наполовину був
У пащі смерті, відкіля його
Я вихопив і виплевав любов'ю
Щонайсвятішою: моливсь на нього,
Боготворив цей образ, що здавався
Таким прекрасним, гідним поклоніння!
[...]
Аж то не бог, а нищий, нищий ідол!

„The jaws of death“, „паща смерті“ тут же вертає нас до „Сну літньої ночі“, де про любов — кохання — говориться, що:

*War, death, or sickness did lay siege to it,
Making it momentary as a sound,
Swift as a shadow, short as any dream;
Brief as the lightning in the collied night,
That, in a spleen, unfolds both heaven and earth,
And ere a man hath power to say 'Behold!
The jaws of darkness do devour it up:
So quick bright things come to confusion. (I.1)*

Грозять йому війна, хвороба, смерть,
Тому воно минуще, наче звук,
Швидко, мов тінь, коротке, наче сон,
Миттєве, мов та блискавка вночі,
Що, спалахнувши, явить небо й землю,
Та ми не встигнемо й сказати: „Глянь!“ —
Як паща темряви його поглине...
Так швидко гасне все ясне¹³⁷,

а звідти — до Ромео з Джульєттою, до їхнього короткосяйного кохання („раптового, мов блискавка, що блисне й зникне, ледь встигнемо сказати: „Он сяйнуло!“), якому судилося бути поглинутим „гнилою пащею“ темної гробниці — „утроби смерті“: „the rotten jaws of the womb of death“ (V.3).

Сюди ж, до Джульєтти з Ромео, приводить нас протиставлення „бога“ й „ідола“: адже якраз тут ці поняття вперше були зведені воєдино („the god of my idolatry“). Вперше і востаннє, — Шекспір-бо вочевидь писав 105 сонет після „Ромео і Джульєтти“, і саме як уточнення й розширення своєї доктрини: застерігши, що його ідеал „правди й краси“ не є бездушним ідолом, поет наділяє і його, і свою любов до нього душевним теплом „доброти“.

У цій же п'єсі знаходимо паралелі і з наступним, 106¹³⁸, і з по-

¹³⁶ 110: „a god in love, to whom I am confined“ — „бог у любові, якому я приречений“; але не „бог кохання“ — „the god of love“, тобто не Купідон, і навіть не Святий Купідон. На час написання 110 сонета це вже давно не той, традиційний Ерот-Купідон, сліпий блазень „жіночих“ сонетів, висварений і врешті-решт висміяний Шекспіром (див. „Ромео і Джульєтта“, II.1, чи, напр., „Віндзорські жартівниці“).

¹³⁷ Пер. Ю. Лісняка // Шекспір.— Т. 2.— С. 420.

¹³⁸ Найпоказовішими в текстуальному аналізі є паралельні вживання одних і тих самих нечасто вживаних у Шекспіровім (багатющім!) словнику слів чи словосполучень, особливо коли вони з'являються в ідентичних контекстах. При порівнянні з „юнаковими“ сонетами таким контекстом, звісно, буде вираження „правдивої любові“.

У сцені одруження (II.5.24–26) Ромео, прохаючи Джульєтту описати їхню любов, вдається до геральдичного терміну „blazon“ у значенні „описати (герб)“, „виставити напоказ“: „Ah, Juliet, if the measure of thy joy Be heaped like mine, and that thy skill be more To blazon it...“. Пор. сонет 106: „In the blazon of sweet beauty's best...“ До „Ромео“ Шекспір ужив це слово лише двічі, теж не в сучасному „геральдичному“ контексті („Тит Андронік“, 1592, поема „Скарга закоханої“,

передніми сонетами, 95—104¹³⁹. Більше того, знаходимо повністю „вращений“ у неї 146 сонет „жіночого“ циклу! Крім суто лексичних паралелей у співмірних контекстах¹⁴⁰, бачимо тут суттєві збіги в тематиці:

Life, living, all is death's. (IV.4) Життя,житок — все належить смерті;

в ідеї, що „грішному тілу“ приречений швидкий кінець:

Two such opposed kings encamp them still Отак блага й зла воля між собою
In man as well as herbs — grace and rude will; І в людях, як в траві, стають до бою;
And where the worser is predominant, А де над благом візьме гору зло,
Full soon the canker death eats up that plant. (II.2) Черв смерти з'їсть невдовзі те стебло;

в ідеї, що перемогти смерть можна смертю, зламавши закон людської природи (виражена вона в тих же образах багатства-бідности, продажу-купівлі):

The world is not thy friend, nor the world's law. Цей світ — не друг тобі, з його законом.
The world affords no law to make thee rich. Не скаже він тобі, як збагатіти.
Then be not poor, but break it. Не будь же злидарем, зламай закон.

1595), після „Ромео“ — тричі („Багато галасу з нічого“, 1598, „Дванадцята ніч“, 1600, „Гамлет“, 1601). У тексті ж „Ромео й Джульєтти“ і саме це слово стрічається аж два рази (вдруге як „blaze“, III.3.159), і поруч з ним, у тому ж контексті — ще одне слово із цього ж 106 сонета: „skill“ — „вміння описувати“. В інших місцях тієї ж п'єси знайдемо й інші, відповідно контекстуалізовані лексеми: „be-rhyme“, „knight“, „divining eyes“, як також сам опис („blazon“) „of face, of hand, of foot, of lip, of eye“ у II.1.

Дещо з лексики 106-ого потрапить у наступну після „Ромео“ п'єсу, „Король Джон“ („knight“, „prophecies“); у ній же знайдемо повністю наступний сонет, 107, в якому слід „Ромео“ вже затерся.

¹³⁹ Насамперед, засилля квіткових образів в 94—95, 98—99 та домінуючий на цьому проміжку образ літа виливаються на сторінки „Ромео й Джульєтти“ відповідними порівняннями й метафорами. Хоча п'єса ця писалася пізно восени (див. 97), літо у ній аж пашисть. „Літньою квіткою“ названі і Джульєтта, і Паріс, і Ромео (ім'я Ромео паруються навіть із розмарином-rosemary — символом вірності, пов'язуючись у цей спосіб і з „місцевою“ чорноокою Розаліною, і з чорною Розаліною з „Марних зусиль кохання“, і з Розаліндою з „Як вам це сподобається“, — і з їх спільним прототипом з „жіночого“ циклу; пор. також звернення до „юнака“, „my Rose“, у сонеті 109, написаному перед „Як вам це сподобається“); збирає квітнучі трави і брат Лоренцо, знаходячи у них ту ж двоєдиність „Божої благодаті“ („grace“) та „грубого свавілля“ („rude will“), що й у людській природі.

Якщо згадані вище сонети наділили „Ромео й Джульєтту“ загальними настроями та образами, то один із них, 95, щедро вділив їй і конкретної лексики (shame, canker, rose, sins, mansion, report, take heed, knife), і конкретних ідей. Так, образ Меркуціо в його ставленні до Ромео виріс із рядків „that tongue that tells the story of thy days, Making lascivious comments on thy sport, Cannot dispraise but in a kind of praise“; із рядка „naming thy name blesses an ill report“ виріс епізод з іменем Ромео у сцені освідчення; „thy budding name“ підказало аналогію „Ромео-розмарин“, а з останніх двох рядків цього сонета виріс цілий монолог брата Лоренцо в III.3.

Сонет 103, „Яке убожество плодить моя Муза...“, написався після проби Прологу; 104 — під час праці над II. 4.

¹⁴⁰ Найхарактернішим прикладом є фраза про душу як „центр землі“, вкладаєна в уста Ромео перед сценою освідчення (II.1.2); вийшовши з дому Джульєтти після балу, він зразу ж повертає назад: „Can I go forward when my heart is here? Turn back, dull earth, and find thy centre out“ — „Куди ж іти, коли я серцем тут? Вернися ж, прах земний. Знайди свій центр“. З усіх попередніх творів лише в п'єсі „Сон літньої ночі“, написаній роком раніше, вживає Шекспір слово „центр“ у дещо схожому контексті, але тільки в „Ромео і Джульєтти“ знаходимо, поруч з цією, ще й інші лексичні паралелі — „aggra“ (III.3.141; IV.4.108; досі двічі вжито тільки у „Приборканні норавливої“) та „mansion“ як обитель душі (III.3.107; досі вжито тільки раз у „Двох веронцях“, ще раз у „Лукреції“, та в сонеті 95).

*I sell thee poison; thou hast sold me none. (V.3) He tu, a я тобі продав отруту*¹⁴¹.

Коли ми згадаємо, як швидко й легко Ромео (що, „зв'язаний міцніш, ніж божевільний“, „гинув у темній тюрмі“ і „пропадав від голоду“) зрікається сліпої любови до чорноокої ворони-Розаліни заради Джульєттиної світлої краси; або якщо пригадаємо сцену, де Джульєтта не дозволяє йому клястися нічим і ніким, окрім як „своїм благословенним я“, то вловимо й зв'язок між цією п'єсою та цілим „жіночим„ циклом, з усіма його прикметами „фальшивої любови“¹⁴². Та й сам цей кардинальний поворот сюжету — зречення „марноти“, „dross“¹⁴³, заради „божественного“, „terms divine“, всім смертям назло — нагадує нам архітектоніку того ж таки 146 сонета.

Коли ж візьмемо до уваги, що в „Ромео і Джульєтті“ Шекспір уперше зводить до купи Любов і Смерть, які досі панували, кожна зокрема, в його комедіях і хроніках¹⁴⁴, а разом — тільки в приватних „юнакових“ сонетах, то збагнемо, що в його драматургійних підходах сталася радикальна, якісна зміна і що п'єса ця — з її комедійним зачином і трагедійним фіналом — й була його першою амбітною спробою „купити час богів“, „не малюючи свої зовнішні стіни у веселий колір“¹⁴⁵.

¹⁴¹ Пер. Ірини Стешенко // Шекспір.— Т. 2.— С. 401.

Ця ідея — „смертю смерть попрали“ — у Шекспіра оформилася ще до „Ромео і Джульєтті“. У попередній п'єсі, „Річард II“, він писав (III.2.180-181):

[To] fight and die is death destroying death,
Where fearing dying pays death servile breath.

Боротись і вмерти, це — смертю знищити смерть,
Тоді як боятись вмирання значить жити у смерти рабом.

Смерть є стрижневим лейтмотивом „Річарда II“, але в цих рядках знаходимо ще й трактування життя як умирання — таке саме, як у завершальному рядку сонета 146 (див. с. 131).

¹⁴² Пор. високопарну клятву Ромео до зустрічі з Джульєттою (I.2):

Якщо блюзнірством погіршу таким [тобто визнаю, що Розаліна — не „лебідь“, а „ворона“],
Вогнем хай сльози очі випікають!
Смерть на вогні хай кара буде їм,
Якщо обернуться еретиками!

з першою ж його реплікою на балу в Капулетті (I.5):

Зрікайтеся, брехливі очі!
Не знали ви краси до цієї ночі!

У міжчасі Ромео виступає ще в I.4 (сцена перед домом Капулетті), де вперше звучить тема Смерти: „Мені передчуття тривожить душу...“. Тут же образно описується марнота („dross“ із 146) його любови до Розаліни — як світло смолоскипа, що „безглуздо горить удень“. Натомість зустріч Ромео й Джульєтти (I.5, т. зв. сонет зустрічі) описана в образах святости („terms divine“, 146). Обидві його любові є нібито цілком земними (любов до Джульєтти навіть більш „плотська“, бо таки реалізується в плотських стосунках — знову ж, освячених шлюбом), і можна було б окреслити їх вищезгаданими термінами С. Шенбаума — „Ерос отвергнутый“ і „Ерос удовлетворенный“, якби не образи святости й світла, якими обсотаний цей другий Ерос, і — якби не Смерть, яку він безстрашно попирає не на словах (клятвах), а на ділі.

Крім аналогій до 146, знаходимо у цій п'єсі й прямі образні та лексичні паралелі з попередніми сонетами „жіночого“ циклу — 130, 137, 138, 141, 142 та 144.

¹⁴³ Цікаво, що рідкісне слово „dross“, уперше вжите у 146 в його переносному значенні — „марнота, суєта суєт“ (досі воно стрічалось лише раз, у „Комедії помилок“, в прямому значенні: „окалина, циндра, шлак“), віднині виступає тільки в цьому значенні, див. „Король Джон“ (1596), „Венеційський купець“ (1597), „Троїл і Крессіда“ (1600).

¹⁴⁴ Хроніки його Ф. Мерез називав „трагедіями“, див. вище, прим. 11.

¹⁴⁵ Додатковим доказом цієї гіпотези є знов-таки лексично-тематичні збіги сонета 146 — цим разом із п'єсою „Річард II“ (див. вище, прим. 141). Усі лексично-тематичні асоціації між 146, з одного боку, і „Річардом II“ та „Ромео й Джульєттою“, з другого, дозволяють припустити,

Коли ж згадаємо ще, що сюжет цієї трагедії завершується зведенням пам'ятника „з чистого золота“ не менш чистій любові Ромео й Джульєтти і що має він стояти доти, „покиль Вероною звемо Верону“ (тобто, у безвість), то зрозуміємо, що насправді пам'ятником їхній любові Шекспір мислив саму п'єсу, а їхню правдиву любов не мислив окремо від „моєї правдивої любови“, „my true love“¹⁴⁶ — того, окремо оспіваного в „Сонетах“, **почуття, яке надихало його самого на творчість.**

А згадавши все це, здогадаємося, що оспівана ним прекрасна пара й була тим самим „юнаком“ — дволиким Янусом, якого сам він, як господь-бог, „створив чоловіком і жінкою, і назвав їх *тан*“, якого виплевав любов'ю щонайсвятішою і дав йому вічне, *духовне* життя, вирвавши — *наполовину* — із пащі смерті¹⁴⁷.

7. Натура і натурники

Поет — це емоція... Єдиний спосіб виразити емоцію в мистецькій формі — це знайти їй об'єктивний корелят: підбір об'єктів, ситуацій, ланцюг подій, котрі б стали формою якраз цієї конкретної емоції.

Томас Стірнз Еліот¹⁴⁸

Зрозуміло, що увесь цей акт творіння — процес поетичної творчості — тривав довго й проходив доволі стихійно. Хоча, як свідчить образ сонетного „юнака“, певна позитивна програма, з власним поетичним кредо (21), у Шекспіра була від самого початку. Усвідомив він себе як

що сонет цей писався після „Річарда II“ — до „Ромео й Джульєтти“, в час дев'ятимісячної „розлуки з юнаком“, описаної в 97. А зміст обох сонетів, 146 та 97 („Розлуки час зимою був мені, хоч рік сягав лише свого полудня. Який туман, які похмурі дні, яке спустошення і холод грудня!“ — пер. Дм. Паламарчука), дозволяє припустити навіть більше — що сам задум першої його любовної трагедії був не так виплодом фантазії та кон'юнктурного розрахунку, як апогеєм особистих важких роздумів і пережиттів.

Прочитання сонета 146 в цьому трагічному контексті („Річард II“, з його лейтмотивом смерті; перша любовна трагедія „Ромео і Джульєтта“, „кризовий“ сонет 97) прямо наштовхує на думку, що під „зовнішніми стінами“ свого „в'янучого майна“ автор мав на увазі не так власну смертну плоть, як „смертну плоть“ своїх творів. Адже в 146 поет закликає свою душу вкласти її любовні зусилля і снагу саме в „духовне безсмертя“ — не у „малювання навесело“. Справді, після „Ромео і Джульєтти“ всі любовні п'єси Шекспіра із щасливим кінцем (що й далі традиційно називаються „комедіями“) набирають виразної мінорної тональності. Сміхова, мажорна стихія віднині (див. зокрема фальстафівські п'єси) іде переважно врозріз з тематикою Любови-правди.

¹⁴⁶ „Fair, kind and true“, 105; „and thou in this shalt find thy monument“, „а ти у цім свій пам'ятник знайдеш“, 107.

Під оглядом „правдивости“ (= „вірности“, „щирости“), сили й спонтанности їхнього почуття Ромео і Джульєтта — абсолютно рівновеликі й рівноправні образи; між ними немає відмінностей, зумовлених їхньою статтю, — навіть *мужности* в Джульєтті не менше, ніж у Ромео; такої любовної пари у Шекспірових п'єсах досі не було.

¹⁴⁷ Ще одну таку ідеальну пару оспіває він через 16 років, під кінець своєї творчої кар'єри, у посмертному плачі за Голубом і Фенікс.

¹⁴⁸ Eliot T. S. Hamlet // Eliot T. S. Selected Essays.— London, 1969.— P. 145.

Хронологія Шекспірових творів (1592—1601)

Час написання	Сонети	П'єси, поеми	Скорочення
до 1592	127—129, 2—6	1 Генріх VI [у співавторстві]	1ГенVI
квіт.-черв. 1592	1, 7—9	Венера й Адоніс	ВА
літо 1592	10—12	Тит Андронік	Тит
осінь 1592	13, 14	2 Генріх VI	2ГенVI
	15—17, 18—19, 20		
кінець 1592	130, 21, 131—132, 22, 23—24, 25, 26	Марні зусилля кохання	Марні зк
весна 1593	27—29, 30—31	3 Генріх VI	3ГенVI
червень 1593	32, 33—36		
літо 1593	37—42, 43—47	Два шляхетних веронці	Два веронці
осінь 1593	48—49, 133—134	Збезчещення Лукреції, 1	Лукреція
кінець 1593	50—51, 135—136	Комедія помилок	Ком. пом.
зима 1594	52—55	Збезчещення Лукреції, 2	
весна 1594	56—59, 60	Приборкання норовливої	Приб. нор.
	137—143		
літо 1594	61—65, 144	Річард III	РічIII
осінь 1594	66, 67—68, 69—70, 71—74		
	75—76	Сон літньої ночі, 1	Сон
	80—86, 87		
	88—89, 90, 145	Сон літньої ночі, 2	
зима 1595	91	Річард II	РічII
весна 1595	92—93	Немарні зусилля кохання*	
	94, 95	Едвард III*	
	96	Скарга закоханої	Скарга
	146		
кінець 1595	97—99, 100—104	Ромео і Джульєтта	РДж
	105—106		
осінь 1596	107	Король Джон	КДжон
1597	108	Венеційський купець	Вен. купець
		1 Генріх IV	1ГенIV
1598	147—148	2 Генріх IV	2ГенIV
	149—150	Багато галасу з нічого „Марні зк“, „РічIII“, „РічII“, „РДж“: ред.	Багато галасу
пізня осінь 1598	151	Віндзорські жартівниці	Віндз. жарт.
весна 1599		Генріх V	ГенV
літо 1599		Юлій Цезар	ЮЦ
	109—110	„Вен. купець“: ред.	
осінь 1599	111	Як вам це сподобається	Як вам спод.
1600	112, 113—114 152	„Сон“: ред. Троїл і Крессіда	ТК
осінь 1600	115, 116, 153, 154,		
	117—119,	Дванадцята ніч	Дван. ніч
	120, 121, 122, 123		
лютий 1601	124, 125	Гамлет	Гамлет
1601	126	Міра за міру	Міра

Зірочкою позначені твори, час написання яких визначений здогадно.

творця свого космосу тільки під кінець 1599 р.¹⁴⁹, а найпершим творінням його був Адоніс, на три роки старший — властиво, молодший — від Ромео¹⁵⁰.

Того літа 1592 р., коли перша частина „Генріха VI“ саме пожинала лаври на лондонській сцені¹⁵¹, в Лондоні почалася чума. Хоча театри офіційно були закриті тільки взимку 1593 р., багато хто виїхав з міста раніше. Чи саме тоді покинув Лондон і Шекспір, невідомо, однак літо цього року він безперечно провів за межами столиці, в панському маєтку, — цілком можливо, в оточенні світських осіб з кола графа Ессекса.

Панство це виїздило на полювання: сцена полювання, з галасливим гавкотом хортів, відлунює в цілому ряді Шекспірових творів 1592—1594 рр. — „ВА“, „Тит“, „2ГенVI“, „Марні зк“, „Приб. нор.“, „Сон“, щоб востаннє пролунати в „Цимбеліні“ (1609—1610). Дія „Цимбеліна“ відбувається у Валлії, в графстві Пембрук (див. також „РічII“, зокрема III.2.37—38) — в обвіяних вітрами, порослих соснами горах, поруч „дикого“ моря, по той бік якого, при добрій погоді, мабуть, можна побачити ірландський берег. Чи саме в цих краях Шекспір провів оте літо, сказати важко, але, крім полювання у тернистій хащі, є ще кілька зорових образів, узятих з природи, які настільки полонили його уяву, що з часом стали символічними: образ мису і кручі над морем („promontory“, „cliff“, „госк“, див. „Тит“, „3ГенVI“, „Два веронці“, „Сон“, „Гамлет“, „КЛір“, „Буря“); гордий кедр (сосна) на вершині (лисої) гори („the mountain top“, див. „2ГенVI“, „Лукреція“, „РічIII“, „Сон“, „ГенV“, „Цимбелін“); „крутий пагорб“ („the steep — up hill“, див. „Марні зк“, сонети 7, 33, сонет 9 із збірки „Натхненний прочанин“); сосни на вітряних верхів'ях, із-за яких

¹⁴⁹ У „Як вам це сподобається“ (III.2) є алюзія до переломного в його житті (146), довгого й важкого періоду „зимової розлуки“ (97—99), після якого він і написав „Ромео й Джульєтту“. Перебрана на хлопця Розалінда (дволикій Янус) дає стислий виклад змісту „жіночих“ сонетів, завершуючи його такими словами:

Розалінда: І так я довів мого залицяльника від любовного безумства до справжнього божевілля, а саме: змусив його відцуратися повноводого потоку світського життя й оселитися в геть-чисто чернечому відлюдді. Ось як я його вилікував. (Пер. О. Мокровольського // Шекспір.— Т. 4.— С. 134.)

А в останній дії цієї п'єси (V.2) вперше з'являється образ „мага“ — „a magician, most profound in his art“:

Розалінда: ...Мені не треба від вас інших доказів поваги — тільки щоб мені хоч трохи повірили. Я хочу зробити для вас добро, а не уславити себе. Тож, коли хочете, повірте, що я можу робити чудеса. Від трьох літ я знався з одним чарівником, дуже сильним у своїм мистецтві, а проте не злиганим з нечистою силою. (Там само. — С. 159.)

Цей зародковий образ „чарівника“ згодом розвинеться у повнокровний образ мага Просперо („Буря“, 1612), в якому Шекспір, без усякого сумніву, вивів себе як митця-драматурга. Виходить, що ця самоідентифікація оформилася в його свідомості ще далеко до „Бурі“ й базувалася на „Сонетах“ не менше, ніж на його драматургійній творчості. Про це ж свідчать символічні образи двох слуг всевладного Просперо — Аріель (Дух) й Калібан (Тіло).

¹⁵⁰ Див. 104: „Трьох квітнів пахоці згоріли тричі В огні трьох літ, що згасли восени, Але ж і нині на твоїм обличчі Панує свіжість ранньої весни“ (пер. Дм. Павличка). Ромео старший від Адоніса принаймні тим, що дозрів для справжнього кохання.

¹⁵¹ Зафіксовано 14 вистав протягом трьох місяців, від 3 березня по 20 червня. Як вважають дослідники, писана ця хроніка у співробітництві з двома іншими авторами, — швидше всього, разом з Томасом Нашем та Кристофером Марло. І хоча в сюжетному продовженні „Генріха VI“ — в його наступних двох частинах — ці ж дослідники вже не добачають чужої руки, вони дивним чином відносять їх до ранішого періоду, 1590—1591 рр.

велично сходить сонце; захід його у морі; змагання хвиль і хмар під час бурі... Ані сліду, ні знаку цих образів у попередній до літа 1592 р. п'єсі — „1ГенVI“ — немає. А тільки серед такої природи могла зародитися емоція, яку він назвав „a mounting mind“ — „(мислячий) дух, що спинається вгору“ („Тит“, „2ГенVI“, „Марні зк“). Образ цей, що послідовно розвивався у даних трьох п'єсах, після „Марних зк“ дивним чином зникає¹⁵². Ключ до нього знайдемо в монологі упослідженого Глостера (майбутнього Річарда III)¹⁵³ — у наступній за чергою п'єсі, „3ГенVI“. Річард, досі цілком позитивний персонаж, чиїми захопленими устами описана сцена із знаменням (II.1) — трьома сонцями на небі, у яких він вбачає трьох синів Плантагенета (одним із синів-сонць¹⁵⁴ є він сам):

*Не хмарами дибастими роздерті,
А кожне зокрема у небі чистім
Саме по собі сяє. Глянь! Злились,
Як у цілунку, мовби поклялись
В незламній спілці. І тепер всі троє —
Єдиний світоч, світ один і сонце! —*

у III.2, вже пройнявшись заздрістю до коронованого і щойно щасливо одруженого брата, говорить:

*Виходить, я про владу тільки мрію.
Як той, що, стоячи на мисі, бачить
Манливий берег вдалині й ступає
Лише очима спраглими по нім... так я
Жадаю недосяжної корони...
[...]
Втішаюсь думкою про неможливе.
Я маю бистрий зір, зухвале серце, —
Щоб лиш могла рука моя і сила
За ними вгнатися. А що, крім влади,
В цім світі втіху Річардові дасть?
[...]
Любов зреклась мене ще в лоні немьки.
[...]
Хіба ж я можу бути коханим?
Це дурість — отаку плекати думку!
Що ж, раз єдина радість на сім світі,
Вготована для мене — це рядити
І керувати кращими ніж я, —
Хай небом стане мрія про корону¹⁵⁵.*

Що подібні аспірації-амбіції мав не тільки цей історично-сценічний персонаж, а й його автор, здогадуємося із сонета 29, написаного тоді ж, весною 1593 р.:

*Зневажений і долею, й людьми,
Плачем тривожу небеса даремне,*

¹⁵² Слабкий відгомін його донесеться лише з „Лукреції“ (1594), 547—548 (пор. 33):

When a black-faced cloud the world doth threat, Як чорнолика хмара світ закриє,
In his dim mist the aspiring mountains hiding... Натхненні гори у туман сповивши...

¹⁵³ Глостер кривий на ногу („lame“), має всохлу руку і горб. Цю кривонігість Шекспір приписує собі в сонеті 37, але зрозуміло, що це метафоричний перенос, в одному ряду з порівнянням до „немічного батька“ („a decrepit father“). Однак підстави для самоідентифікації з Річардом III у Шекспіра були.

¹⁵⁴ Англ. „son“ („син“) і „sun“ („сонце“) вимовляються однаково.

¹⁵⁵ Пер. В. Гуменюка (з моїми поправками) // Шекспір.— Т. 1.— С. 270—271.

Становище відреченого темне
 Кленучи, обмиваюся слізьми.
 Тій радості, що мав, вже не радію,
 А радо б долею змінявся з тим,
 Хто має вроду, друзів, хист, надії,
 У кого шлях широкий до мети.

Про те, що Шекспірові не судилися „зорями“ й „долею“ ані „високі титули“, ані „почесті“, ми знаємо з ранішого сонета, 25, який закінчується рядками: „Та я щасливий, що люблю і люблений там, де я незмінний і незамінний“. Ця ж сама втіха присутня і тут:

Картаю сам себе за ці думки,
 Але, на щастя, згадую про тебе
 І жайвороном спурхую в блакить,
 І творю співи на воротях неба,—
 Цього я проміняти б не хотів
 На блага всіх на світі королів¹⁵⁶.

Однак згадку про „зневагу долі і людей“, як і різке падіння в настроях, зафіксоване ще й у двох попередніх сонетах, навряд чи можна пояснити тільки „вживанням в образ“ його актуального персонажа. Тим більше, що далі, в 33—34, довідуємося про „ниці хмари, що дибою лягли на лик небес“, закривши „його власне сонце“, і про те, що „земні сонця“ (або: „світські сини“) теж можуть хмарніти (або: „плямити“, „stain“). Тому нам варто придивитися ближче до творів, які передують „3ГенVI“, і пошукати серед природи, в них описаної, ту натуру, з якої він їх писав.

Найперший натурник, який нас цікавить — сонетний „юнак“. З'явився він, зрозуміло, в найпершому сонеті свого циклу, але за сьйвом його краси жодних конкретних рис нам не видно. Про казково вродливого Адоніса ми бодай знаємо, що у того пушок над губою та ямки на щоках — ознака „незрілих літ“, про які він говорить сам¹⁵⁷.

Три речі, що ріднять героя сонетів з Адонісом — це молодість, ясна врода і голос мов музика. Але є між ними й одна суттєва різниця — в „зрілості літ“, тобто в дозрілості для Любови. Сонетний „юнак“ явно дозрів до „продовження роду“ в Любові,— інакше автор не переконував би його „помножити свою красу“ ще довго після того, як Венера, яка на те ж саме намовляла Адоніса, зазнала фіаско.

Сонет 7, „Поглянь на схід, як в сьйві благовіснім лице вогненне ранок підійма...“¹⁵⁸, писався незадовго до 853—855 рядків „ВА“: „Глянь! Ось і жайвір, вістовець обуди, від вогкого гніздечка лине ввись і ранок будить

¹⁵⁶ У наступній п'есі, „Два веронці“ (літо-осінь 1593), прогнаного з герцозького двору Валентина розбійники (такі ж „дисиденти“, як і він) обирають на свого отамана: „Ми бачимо, що ви ставні й вродливі (!), ще й мови знаєте чужі (!), а нам освіченого (!) чоловіка треба... Всі, як один, ми скоримось тобі, й любити будемо і шанувати, як нашого привідцю й короля“ (IV.1. Пер. Ірини Стешенко). Оберон зі „Сну“ (наступна п'еса після „РічIII“) — „король тіней (образів, фантазій)“ („the king of shadows“). Про всесильного мага Просперо з „Бурі“ вже говорилося.

¹⁵⁷ „Unripe years“: „Якщо, владарко, любиш ти мене, ... зваж на вік мій жовторотий. Не підганяй — хай зрілість піджене“. Хоча статево він зрілий: „Це ж знов судився їм любовний бій! І лицар наріхтований до герцю... Та гірко як розчаруватись їй: він не правує — сердься чи не сердься“. — Пер. О. Мокровольського.

¹⁵⁸ Сонет цей явно писався з живої натури, то й відрізняється від попередніх, як живопис від графіки. Дещо з його лексики та образів розсипано далі по тексту „ВА“ (orient, the majesty of the sun, the earthly son-sun, mortal, hill, feeble age).

срібляний...“ Цього срібляного ранку Адоніс іде на лови. Ми, разом з Венерою, чуємо гавкіт, потім скавуління хортів, бачимо, як вони облизують завдані вепром рани. (Шекспірів „юнак“, чий „голос — музика“, у цей час із сумом слухає музику, що її грає Шекспірова кохана, 8, 128¹⁵⁹). Ми чуємо, як ридає-побивається Венера, метаючись між лихим передчуттям і надією, і врешті бачимо мертвого Адоніса з кривавою раною в боці:

*Ох світе, скарб який утратив ти!
І хто ще в тебе є, що варт дивитись?
Чий голос — музика тепер? Ким ти
Тепер чи завтра зможеш похвалитись?
Приваба квітів гине й воскресла,
Та справжня тільки в ній була краса. (1075—1080)¹⁶⁰*

„Юнакові“ своєму Шекспір у цей час пише (9):

*Чи втримує тебе у парубочтві страх,
Щоб не лилися сльози удовині?
Якщо ж краса, не втілена в синах
Разом з тобою щезне в домовині,
То безпотною жоною світ
Розпачливо ридатиме в жалобі¹⁶¹.*

Ще 114 рядків, і поема закінчена. Шекспіровому Адонісові судилося жити далі вже червоно-білою літньою квіткою (горицвітом), що виросла з його крові. Любові (коханню), згідно з Венериним прокляттям, судилося бути недоброю, зрадливою, нещасливою.

А от Шекспірів „юнак“ не тільки живий, здоровий і щасливий, а й далі (10—12) слухає ті самі (від 13-го уже сповнені любові¹⁶²) напучування поета: тема „безсмертя во плоті“, розпочата свого часу паралельно з Венерою, триває — аж до 17 сонета включно. За цей час Шекспір встиг написати „Тита“ і „2ГенVI“¹⁶³. Другу з цих п'єс — принаймні другу її половину — він писав уже в Лондоні, де напевно був у жовтні 1592 р.¹⁶⁴ „Юнак“ його, виходить, мандрував разом з ним¹⁶⁵.

¹⁵⁹ 8 і 128 — також замальовки з натури. Питається тільки, чий сум описує автор у 8.

¹⁶⁰ Пер. О. Мокровольського (з моїми поправками). Два останні рядки в оригіналі:

The flowers are sweet, their colours fresh and trim;

But true sweet beauty lived and died with him.

Квіти — милі, кольори їх свіжі і чисті,

Та справжня мила краса жила і померла з ним.

¹⁶¹ Пер. Дм. Паламарчука.

¹⁶² Цікава деталь: якраз у 13-му, де через інтимне звертання „my dear love“ вводиться тема Любові, вводиться й новий спосіб звертання до „юнака“: замість звичного інтимного „thou“-„ти“ маємо „шанобливе“ „you“-„ви“. В 14 знову є „thou“, але немає „love“; в 15 є „you“ і „love“; в 16, 17 — тільки „you“; у 18 — тільки „thou“; у 19 (звернений до часу) — тільки „my love“. У 20 вперше „thou“ і „love“ виступають у парі; у 21 — „love“; 22 — „thou“ і „love“; 23 — „love“; 24 — плутанина „thou“ і „you“; 25 — „love“; 26 — „thou“ і „love“ (далі іде згаданий настроєвий колапс). Враження таке, ніби поет ніяк не може визначитися з об'єктом (чи об'єктами) своєї любові.

¹⁶³ Образи 11—13 сонетів знаходимо в прикінцевих сценах „Тита“ (зокрема, образ снопів); 12—13 — в початкових сценах „2ГенVI“. Пор. сонет 14 і сцену віщування у „2ГенVI“, I.4.

¹⁶⁴ В образі Кейда-самозванця, який з'являється на сцені у III дії, відображена реакція Шекспіра на в'їдливі випад у його бік, у надрукованому після 20 вересня 1592 р. памфлеті „На гріш розуму“. Автором його був один із „університетських розумників“ (див. прим. 21), Роберт Грін, що помер 2 вересня. Грін називав „цього Shakescene“ [потрясателя сцени] „майстром на всі руки“, „вискочнем, який рядиться у наше [„університетських розумників“]

Завершується „Тит“ — і вперше з'являються образ Часу (12)¹⁶⁶ та тема Любови (13); закінчується „2ГенVI“ — і з'являється тема „безсмертя в поезії“ (16).

пир'я“, із „серцем тигра в шкурі лицедія“ (через півроку Шекспір використає цю фразу в „3ГенVI“). Приблизно через два місяці з'явився „Сон добросердного“ — вибачення видавця Грінового памфлета, Генрі Четтла, який встиг за цей час познайомитися з Шекспіром і, мабуть, із його „ВА“, „Титом“ і початком „2ГенVI“, бо, не називаючи його імені, каже про нього так: „Я убедився, что его личность столь же безупречна, сколь отлично проявляет он себя в избранном деле; кроме того, различные достойные лица (divers of honour) удостоверяют его прямоту в делах, что свидетельствует о его честности, а **отточенное изящество его сочинений** говорит об его искусности“ (цит. за вид.: Шенбаум.— С. 209). Нагадую, що вельми популярна в 1592 р. (популярність її, мабуть, і викликала заздрощі Гріна) п'єса „1ГенVI“ є єдиною із ранніх п'єс шекспірівського канону, про яку сучасні текстологи впевнено говорять, що Шекспір тільки приклав до неї руку. Стосовно „2ГенVI“, „3ГенVI“ і „Тита“ у них такої впевненості вже немає (що узгоджується з моєю хронологією; див. також передмову до вид.: Complete Works. — Р. xx). Щодо „ВА“, то сам Шекспір називає її „первістком моєї фантазії“. Про „отточенное изящество“ цієї поеми зайве й згадувати. Одне лишень видається тут незбагненим: якщо перед тим як народити „первістка фантазії“, Шекспір приклав руку тільки до однієї п'єси,— то з якого такого дива взялося в нього *раптом* оте „отточенное изящество“ у поемо- і сонетописанні?

Той-таки Грін у своєму туманному памфлеті нарікає на якогось „прекрасно вдягнутого незнайомця“ — актора і „провінційного автора“, котрий „протягом семи років вважався за беззаперечного оракула серед його маріонеток“ (Шенбаум.— С. 204. Пор. під цим оглядом конфлікт між Кейдом-самозванцем і джентльменом-провінціалом Іденом у „2ГенVI“, IV.10). У 1587 р. Слуги королеви успішно грали п'єсу „Славні перемоги Генріха V“, на основі якої виникли через 10 літ Шекспірові „1ГенIV“, „2ГенIV“ та „ГенV“. На 1592 р. існували принаймні ще чотири інші анонімні п'єси, які лягли в основу пізніших Шекспірових („Гамлета“, „Короля Джона“, „Короля Ліра“, „Річарда II“). Тоді ж, на початку 1592 р., вже гралася п'єса „Як розпізнати шельму“, в якій натрапляємо на такі рядки: „Так Тита римские сенаторы встречали, Когда он готов Риму покорил“ (Шенбаум.— С. 219); той, хто їх писав, міг уже виношувати задум першої сцени „Тита“. А ще ж існує пара до цієї п'єси,— під заголовком „Як розпізнати чесну людину“ (обидві так і записані парою між чотирьох інших назв Шекспірових п'єс у переліку розпроданих книг з 1603 р.). Чомусь усі шекспірознавці дружно відмовляються навіть розглядати гіпотезу бодай часткової належності згаданих творів перу Шекспіра, зате в один голос твердять, що він переробляв чужі п'єси.

¹⁶⁵ Восени цього року був у столиці 19-річний граф Саутгемптон, що здійснював свій перший — блискучий — „виїзд у світ“. Саутгемптона вважають найпершим претендентом на роль „юнака“. Однак тоді Шекспір з його напучуваннями виглядає непотрібно і навіть шкідливо нав'язливим. По-перше, граф щойно став придворним, тож мав би думати не про „продовження роду“, а про кар'єру. По-друге, намовляючи його „сплодити потомство“ в 19 років, Шекспір штовхав його на порушення етичного кодексу, бо шлюб неповнолітнього аристократа престижу йому зовсім не додавав. Знатні родини, бувало, домовлялися про одруження своїх неповнолітніх дітей, але домовленість ця так і лишалася домовленістю до досягнення юнаком повноліття (21 рік). Відомо, що так хотіли одружити й 17-річного Саутгемптона, тільки він не дався. Дехто з дослідників припускає, що початкові сонети присвячені саме цій спробі. Але щоб прийняти таке припущення, треба закрити очі на ставлення Шекспіра до „силуваного шлюбу“ (пор. прим. 92), тим паче раннього,— про це ставлення говорить і поема „Венера й Адоніс“, й інші п'єси (пор. сватання Паріса до Джульєтти).

Отож „натурника“ „Сонетів“ слід би шукати серед дещо старших молодих людей. Щодо спільних мандрівок, то Антоніо із „Дван. ночі“ каже, що відколи він, три місяці тому, вихопив „цього юнака“ із „пащі смерті“, він не розлучався з ним ні на хвилину (що явно суперечило сценічній дійсності, тож Антоніо прийняли за божевільного). В сонетах Шекспір кількаразово констатує спорадичні розлуки з „юнаком“.

¹⁶⁶ Образ Часу супроводитиме завершення ще не одного твору — переважно хронік і трагедій. По інтенсивності вживання цього образу можна судити й про міру задоволення поета творінням своїх рук: пор., 49 і 55: „Лукреція“, відповідно перша і друга частини; 63—64—65, „Річард III“; 107, „КДж“; 123—126, „Гамлет“. У любовних п'єсах автор, навпаки, святкував початок, закликаючи Музу чи Любов до праці, див., наприклад, 56, „Приб. нор.“; 75—76, „Сон“, 100—101, „РДж“.

Між „2ГенVI“ і наступною п'єсою, „Марні зк“, маємо чотири вірші, 16—19, з цією новою темою; у перших двох вона звучить в дуеті з темою „приплоду“, в наступних двох — уже соло. Бачимо виражене автором ставлення до власного хисту: у перших двох — через „формули скромности“¹⁶⁷, в наступних двох — через „формули самовпевнености“. І диву даємося, як тонко, за всіма правилами ораторського мистецтва, зроблено цей перехід від теми до теми! Справді: „я щеплю тебе наново“ у своїй поезії (15), але якби моє „щеплення“ єдине гарантувало тобі вічність, я б не марнував стільки поетичних слів (1—14), намовляючи тебе шукати безсмертя у дітях. Моя поезія — лише додатковий, і не надто певний, шлях до безсмертя (16—17). Але все-таки — шлях до безсмертя (18—19).

Ми можемо довго й даремно гадати, які саме зовнішні обставини могли спонукати Шекспіра покласти, нарешті, край темі „приплоду“. А от п'єси його це пояснення нам дадуть.

Без теми „продовження роду“ не було б ні „Тита“, ні „2ГенVI“. Римський полководець Тит, як нам кажуть, мав понад двадцять синів й одну доньку, та всі вони згинули в битвах або гинуть на наших очах („Тит“ відомий горою трупів на сцені). Залишаються єдиний син і внук, обидва Луції. Вмирає в кінці п'єси сам старий Тит, приречені на смерть і його антагоністи-злочинці — цариця Тамора й коханець її, негр Арон. З Тамориних дітей виживає лише чорношкіре немовля. Вище вже говорилося про синів Плантагенета („2ГенVI“), які виборюють батькові законну англійську корону, завершуючи тим тридцятилітню війну Червоної й Білої троянд.

Смерть чигає на людських синів Адонісів не тільки в подобі вєпра. Смерть косить їх, молодих і гарних, у війнах, в інтригах, у боротьбі за свої й чужі землі та престולי. Смерть панує в історії, в сучасному житті, в Шекспірових трагедіях, і найперше, що він може протиставити її пануванню — це „приплід“, нові покоління Адонісів. Саме Адонісів, що, дозрівши літами, повинні помножити свій „взірець краси“ — але не в Хоті, а в Любові.

Це ще одна тема, яка єднає „Тита“ з „ВА“ — тема Хоті. Смерть, що сваволить на сцені у „Титі“, носить якраз це ім'я. Ми не знайдемо в цій п'єсі „взірця краси“, зате маємо кілька „зразків хтивости“ — Тамору, її коханця Арона, її чоловіка-імператора, її двох дорослих синів¹⁶⁸. Волею автора, Хіть, даючи життя чорному немовляті, ще більше життів забирає, але зжирає вкінці й сама себе¹⁶⁹. Єдині світлі джерельця краси й любови

¹⁶⁷ Див. с. 8—9, прим. 24—25, 28.

¹⁶⁸ Сталий епітет „юнака“ — „ясно-гарний“ („fair“) — вживається тут у традиційних звертаннях: „ясна пані“, „ясний пане“. В значущому контексті „fair“ і „beauty“ („краса“) зустрічаються лише раз, але в іншому традиційному застосуванні — до „білої раси“ („the fairest breeders of our clime“). Проте тут-таки Шекспір, устами його батька, любовно називає чорношкіре маля „a beauteous blossom“, „прекрасним цвітом“.

Подібними, хоча й не такими інтенсивними мазками, написаний і „2ГенVI“. Зразків вроди, тим більше чоловічої, і тут не знайти: вищезгадані епітети застосовуються виключно до королеви Маргарити та до Англії. Сцена прощання Маргарити з графом Саффолком змальована зворушливо, однак їхнє кохання, як і Тамори з Ароном, симпатії не викликає.

¹⁶⁹ Пор. „ТК“ (1600), L3:

Жадоба, той усежерущий вовк,
За допомогою сваволі й сили
Світ пожере, в кінці й себе саму..
Див. також сонет 129.

у цій чорній п'єсі — діти¹⁷⁰. А ще — книжка, Овідієві „Метаморфози“, звідки малий Луцій черпає поняття про красу.

Олоферн. Покажіть-но мені цю канцонету. Кількість стоп тут витримана, але вишуканості, легкості, золотого поетичного розміру — caret. А ось Овідій Назон був у цьому майстер. А чого його прозвали Назоном? А того, що мав доброго носа на духмяні квіти уяви, на спалахи вимислу. Imitari — це ще не штука...

[...]

Олоферн. Це в мене дар такий, простий-простенький. Такий собі дух — немудрий, екстравагантний, повен усяких форм, обрисів, контурів, об'єктів, здогадів, ідей, вивертів, обертів, що зароджуються в колбі моєї пам'яті, визрівають в утробі *ria mater* і випорскують на світ при нагоді. Хист цей добрий у того, у кого він гострий, і, Богу дякувати, я його маю.

Натаніель. А я, синьйоре, дякую Богу, що послав мені вас. І парафіяни мої вдячні: ви добре навчаєте їхніх синів, та й донькам від вас велика користь. Ви — чудовий член суспільства.

Олоферн. Якщо сини в них здогадливі, то їх і вчити не треба; а доньок, котра тямущіша, я підовчу. („Марні зк“, IV.2)

[...]

Армадо. Пане мистець, це ви в отім будиночку, на верху гори, юнацтво навчаєте?

Олоферн. Не гори, а *mons* — горба.

Армадо. Як вам буде завгодно.

Олоферн. Навчаю. *Sans question*. („Марні зк“, V.1)

Адоніс, попри свої „незрілі літа“, був сином здогадливим. Він інтуїтивно відчув різницю між Хіттю й Любов'ю.

Його поетичний батько у тому ж віці таким здогадливим не був. Зате в 28 років уже добре знав, про що йому треба писати. Знав, як писати, і знав, для кого.

Дух його вже спинався угору.

8. Два кольори його, два кольори

Образом зажерливого Часу із 19 сонета починається наступна його п'єса, „Марні зусилля кохання“:

*Нехай же слава, що в житті нас вабить,
Живе й на бронзових нагробках наших,
Нам даючи красу в страхітті смерти;
Адже в зажерливого Часу можна
Посеред плину днів купити честь,
Яка жало коси його притупить
І вділить нам у спадок цілу вічність¹⁷¹.*

Слова ці належать молодому Фердинандові, королеві Наварри. Він і троє його друзів-вельмож — Бірон, Лонгвіль і Дюмен — поклялись, „із

¹⁷⁰ Над тим, що Шекспір виводив на сцену дітей, Бен Джонсон насміхався (див. його „Варфоломіївський ярмарок“, 1614). Правда, коли йому це було вигідно (1599–1601 рр.), не цурався писати дорослі п'єси для дитячих труп.

¹⁷¹ Пер. М. Литвинця // Шекспір.— Т. 2.— С. 231.

пристрастю воюючи своєю та з ополченням помислів мирських“, „віддати тіло на трирічний піст“ й „бенкетувати розумом“, поринувши в мудрі книжки та в заняття мистецтвом. Одним із правил, записаних у їхній статут, було „уникати жінок“.

Зрозуміло, що присягали вони намарне. На голову чотирьох „ясних панів“ тут же впали чотири „ясні панни“, і всі їхні амбітні наміри пішли прахом. В кінці ясні пани присягають уже ясним паннам, що замість Святого Дениса¹⁷² обирають собі за патрона Святого Купідона й віднині готові пізнавати науку життя з їхніх ясних очей.

Правда, одна із ясних панн була не зовсім ясною, ба навіть „чорною як ебенове дерево“¹⁷³, хоч рука у неї шляхетно-біла. На ймення їй було Розаліна, а припала вона до серця найтверезішому, найкрасномовнішому, найдотепнішому і, фактично, найголовнішому з чотирьох молодих протагоністів — Біронові. Будь-яких інших, конкретніших характеристик за Біроном не числиться. Як і за королем Наваррським¹⁷⁴. А от двоє інших вельмож мають доволі конкретні (похвальні) прикмети, навіть певні адреси, що підтверджують їхнє аристократичне походження. З-поміж панн такі адреси мають троє — принцеса Аквітанська; Марія, „дочка Фоконбріджа“; Катаріна, „дочка Алансона“; чисєю дочкою є Розаліна, ми так і не дізнаємося. Зате дізнаємося, що вона не тільки чорнява, а й глузлива, примхлива і вельми легковажна — „пустунка з оксамитними бровами, із кулями смоли замість очей“, яку, „клянусь, не вберегти від блуду“¹⁷⁵, хоч Аргус буде євнухом при ній“. Не найоблеснішу характеристику дістає й Принцеса, обраниця короля: краса у неї „звичайна“, сама вона „повна“ і „росла“. Та й ще введена вона у дивній сцені полювання на оленя (IV.1),— введений вочевидь тільки для того, щоб виправдати подальші натяки на її здатність (властиву й Розаліні) наставляти роги (майбутньому) чоловікові¹⁷⁶. Ще одна панна, Катаріна, ряба на обличчі.

Усі ці ганджі коханню аж ніяк не вадять, бо очі закоханців їх просто не бачать. Ще один шляхетний персонаж, гість короля дон Армадо, зовсім не кривить душею, коли пише в листі своїй коханій: „Іменем неба свідчу, що ти — гожа, це безсумнівно; що ти вродлива, це істина; що ти приваблива — сама правда. Ти, що чарівніша за будь-яку чарівність, прекрасніша за всяку красу, істинніша ніж сама істина, зглянься на свого доблесного васала“. Далі в листі він пропонує дамі свого серця і серце,

¹⁷² Патрон Франції.

¹⁷³ Чи не з цього матеріалу виготовлялися клавіші тогочасних вірджинелів? (Див. 128).

¹⁷⁴ IV.1: Принцеса. Це хто коня пришпорив так завзято,

Під гору круто беручи? Король?

Бойє. Не знаю, але думаю — не він.

Принцеса. Хто б то не був, він духом беручий.

[Whoe'er a' was, a' show'd a mounting mind.]

¹⁷⁵ „the deed“, пор. кінець 131.

¹⁷⁶ Особливо з молоденькими коханцями,— на це натякає й мистець-учитель Олоферн у своєму „лінгвістичному“ віршику, „The preylful princess pierced and prick'd a pretty pleasing gricket“ (IV.2, український його переклад у шеститомнику Шекспіра цілковито розминається з суттю). Характеристики Розаліни й Принцеси укупі чітко складаються в образ Чорної Дами „жіночих“ сонетів. Деяко від цієї дами знаходимо й в образі цариці Тамори із „Тита“: Тамора немолода, але хтива; виходить заміж за молодого імператора; маємо теж інтимну любовну сцену в лісі під час полювання.

і руку,— дарма, що вона й листа цього не прочитає, бо ніяка вона не дама, а неписьменна сільська дівчина. Однак дон Армадо під кінець п'єси таки збирається одружуватись, тим більше що дівчина, як виявляється, вже чекає від нього дитини.

Як бачимо, Шекспір у цій п'єсі послідовно дотримується свого кредо, щойно проголошеного у свіжому „юнаковому“ сонеті 21:

*Як правда у любові — правда й в слові.
Повірте, що любов моя прекрасна,
Як будь-чье дитя із плоті й крові —
Не як не зоря небесна злotoясна.*

Кілька сонетів написав він і безпосередньо для цієї п'єси (два з них потрапить згодом у збірку „Натхненний прочанин“). У них теж прославляється любов і краса, але оспівана в них краса — виключно жіноча, а висловлена в них любов — виключно чоловіча. Жінки з цієї чоловічої любови переважно кплять, і вона так і лишається неувзаємненою і тим більше незужитою¹⁷⁷ (з винятком дона Армадо).

Водночас сонет 20 чітко вказує на стать того, кого поет любить у сонетах. Любов поета і „юнака“ ніби взаємна: „mine be **thy** love“. Тільки от краса того, хто „краде погляди мужчин і душі зачаровує жіночі“¹⁷⁸, тут дивна: обличчя в нього жіноче, та не мальоване, як у жінок; серце — по-жіночому м'яке, та не зрадливе, як у них; зір — по-жіночому ясний, та не лицемірний, як у них... І водночас це — він, чоловік, „a man in hue, all Hues in his controlling“.

Над цим рядком коментатори билися так довго й безуспішно, що його часто залишають без коментарів: розумійте як хочете¹⁷⁹. Значення слова „hue“ — „appearance“ („вигляд“), „colour“ („колір, барва“), „tint“ („відтінок, тон“), „dye“ („фарба“).

Синонімом до „hue“ є ще слово „complexion“. З'явилося воно в результаті скорочення виразу „the complexion of humours“ — „поєднання гуморів“, тобто темпераментів, й означало „загальний вигляд“, „характер“, „тип“, „колір шкіри (зокрема, обличчя)“. В шекспірівські часи, як і тепер, розрізняли чотири темпераменти (чотири гумори); закоханість стійко пов'язувалася з меланхолією, а меланхолія — з чорним кольором.

Армадо. А кого ж кохав Самсон, мій любий Метелику?

Метелик. Жінку, пане.

Армадо. А з лица яку? Якого кольору?

Метелик. Всіх чотирьох, чи трьох, чи двох, чи одного з них.

Армадо. Скажи точно, якого.

Метелик. Зеленого, як морська вода.

Армадо. Це що, один з чотирьох кольорів?

Метелик. І найкращий, як я читав.

¹⁷⁷ Пор кінець 20: „моєю буде твоя любов, а зужиток твоєї любові — скарбом жінок“.

¹⁷⁸ Пер. Дм. Павличка.

¹⁷⁹ Були спроби навіть розшифрувати у ньому прізвище містера „W.H.“ (див. прим. 22). У виданні російських перекладів „Сонетів“ (Shakespeare. Sonnets. — С. 310) сказано: „В современной Шекспиру поэзии слово „hue“ употреблялось не только в значении „цвет“, но и в значении „форма“; „all hues in his controlling“ — „в совершенстве владеющий искусством управлять всем, что ему дано природой“. Сучасник Шекспіра, Спенсер, уживав це слово в усіх вказаних далі значеннях.

Армадо. Зелений і справді колір закоханих. Але та його зелена любов навряд чи кольором його взяла. Самсон напевно в її розум закохався.

Метелик. Так точно, пане: розум у неї був зелений.

Армадо. Моя любов — найчистіша кров з молоком.

Метелик. Ці найчистіші кольори, пане, ховають нечисті думки. [...]

Якщо вона — кров з молоком,

В її двобарвній вроді

І страх, і сором — під замком,

І їх добачить годі.

Така стидом не спалахне,

Така в страху не зблідне, —

Що в неї в серці — не збагнеш,

А по лиці не видно.

Це — один із зразків „володіння кольорами“, „hues in his controlling“, яке демонструє нам Шекспір у „Марних зусиллях кохання“. Децто з цього мистецтва він уже продемонстрував у чорно-білому „Титі“, у порівнянні з яким ця п'єса грає всіма барвами¹⁸⁰. І всі барви, „all Hues“ — „злиті на обличчі моєї любови“:

O, but for my love, day would turn to night!
Of all complexions the cull'd sovereignty
Do meet, as at a fair, in her fair cheek,
Where several worthies make one dignity,
Where nothing wants that want itself doth seek.

Любов моя, —
Без неї день би обернувся в ніч!
Всі барви на обличчі в неї злиті
В одну сляйну; її достоїнства усі
В єдине благородство тут уклались.
Тут є усе, чого душа жадає. (IV.3)

Слова ці належать головному героєві — Біронові. Образ його любови був би живцем узятий з „юнакових“ сонетів, якби не займенник „her“¹⁸¹. Бірон, звісно, кохає жінку — чорняву Розаліну, і, ставши апологетом чорного кольору, всіляко доводить, що „чорне“— „black“ і „ясне“— „fair“ однаково гарні у людях, коли дивитися на них очима любови.

Повірте, що любов моя прекрасна,
Як будь-чье дитя із плоті й крові.

...believe me, my love is as fair
As any mother's child... (21)

Порівняйте, у IV.2 „Тита“, подібну апологію негра Арона, якому мамка щойно принесла його сина-первістка від ясношкірої цариці Тамори, аби він його „кинджалом охрестив“ (при цьому присутні й два дорослі Таморині сини):

Арон. Чудовий плід!

Мамка. Гидкий, чорнющий плід!

Цей виродок такий бридкий, як жаба,

Між білим (fair) плем'ям нашої країни. [...]

Арон. Дурепа! Чим поганий чорний колір? —

Мазунчику! Ти — мій прекрасний цвіт! [...]

¹⁸⁰ Ось порівняльна таблиця частоти вживання тільки двох його улюблених тонів — чорного (темного) і ясного:

	black	dark	fair
„ВА“	4	9	25
„Тит“	14	2	12
„2ГенVI“	7	6	10
„Марні зк“	11	10	70

¹⁸¹ „Ії“. Про те, що саме слово „Love“ — чоловічого роду, вже говорилося.

Деметрій. Дай, я прикінчу пуголовка.

Арон.

Зась,

Бо я тобі кишки повипускаю!
Негідники! Хотіли вбити брата!

[...]

Ні Геркулес, ні Марс, ні Енцелад
Не відбере з рук батька цього скарбу¹⁸².

А ви, ледаща, білі ви, як стіни,
Строкати ви, як вивіски шинків!

Серед усіх найкращий — чорний колір,

Всі інші поглинає чорний колір,

І чорноти із лебединих лап

Не змиють навіть океанські води!

Гадаю, цих прикладів достатньо, аби зрозуміти й отой каверзний рядок („чоловік з вигляду“, „a man in hue“¹⁸³, „характерник, якому всі характери — гумори — типи — кольори — підвладні“), і те, хто насправді той „чоловік-ман“. Та тільки, звісно, не сам *поет-ман* (теж „дитя із плоті й крові“, як і його Бірон, і його Арон), а *Любов-ман*, очима якої він (і його Бірон, і його Арон) дивиться на дітей людських і бачить, які вони гарні.

Першим, за Мільтоном, кому відкрила очі любов, був Адам-ман.

Шекспір вочевидячки спізнав силу цього крилатого почуття влітку 1592 року, судячи з того, як зненацька і як стрімко почав набирати висоту його „mounting mind“: близько сорока віршів¹⁸⁴, поема на тисячу двісті рядків і три п'єси з'явилися за якихось півроку. Його поетичний геній — отой „дух немудрий, екстравагантний, повний усяких форм, обрисів, контурів, об'єктів, здогадів, ідей, вивертів, обертів“, що „зароджувалися в його пам'яті“, „визрівали у його поетичній уяві“ й „випорскували на світ при нагоді“ — народив принагідно¹⁸⁵ й Бірона.

Бірон — найповніша об'єктивізована проекція його власного люблячого „я“¹⁸⁶. Він вклав у нього, молодого, всю свою фантазію, життєрадісність, чесність, свій блискучий розум, красномовство, дотепність, своє нев'януче серце¹⁸⁷ і свою любов до Розаліни¹⁸⁸. Так само випорснула на світ його

¹⁸² „3ГенVI“ (II.5) якраз описує, як Марс, бог війни, відбирає і сина у батька, і батька у сина, та ще й їхніми ж власними руками.

¹⁸³ Цей вираз слід читати з наголосом на першому, а не на другому слові, за аналогією із „brown in hue“. На таке прочитання вказує і вживання неозначеного артикля.

¹⁸⁴ Сонети 1—26, 127—132, три сонети й один вірш у „Марних зк“, і принаймні чотири вірші (4, 6, 9, 14) із збірки „Натхненний прочанин“. Це якщо не брати до уваги пісень у „Марних зк“.

¹⁸⁵ Нагодою для „Марних зк“ були різдвяні свята (див. згадки про Різдво в самій цій „літній“ п'єсі), а з усього видно, що планувалася вона насамперед для приватної постановки і для втаємниченої, освіченої, начитаної публіки.

¹⁸⁶ Децо з цього „я“ віддав він іншим „юнакам“ цієї п'єси — королеві Наваррському, Лонгвілю, Дюмену та дону Армадо, децо — у відстороненій формі, якби в 3-ій особі — Бойє та Принцесі. Об'єктивізована проекція іншого, суто мистецького його „я“ — Олоферн. Педантизм Олофернові він додав. Решта чоловічих та жіночих персонажів — результати фантазії та акторського вміння втілюватися в різні ролі. В жіночі ролі, на моє глибоке переконання, Шекспір умів втілюватися як ніхто з відомих мені майстрів пера. Про чоловічі вже й казати не буду.

¹⁸⁷ Ось „обмін серцями“ із 22 і „ти — все найкраще, що в мені“, з 39.

¹⁸⁸ „Mine be thy love and thy love's use their treasure“, 20.

Розаліна, яку кохав його Бірон. Але ж кохав її і він сам. А що Розаліна, випорснувши з його люблячого серця й уяви, теж була проекцією того ж „я“, то ми й накреслили отой суб'єктивний і водночас об'єктивний (фактично, об'єктивізований) любовний трикутник, який незабаром окреслиться в сонетах (35 і далі).

Поки що він існує у ще нерозщепленій формі — як „he-my-love“ (19) 20 сонета, „Master-Mistress of my passion“ — „пан-пані моєї пристрасті“ (20), „Lord of my love“ — „пан моєї любови“ (26)¹⁸⁹.

Пристрасть (до любовних писань), що виявилася щасливою для нас, нащадків, виявилася фатальною для нього самого. І все через оте „володіння кольорами і гуморами“. „Кольоровий“ опис Розаліни, разом з іншими, не вельми привабливими для її іміджу деталями, та французько-наваррська адресація, що відсилала глядача прямо в оточення графа Ессекса¹⁹⁰, виводили на реальний об'єкт — Чорну Даму „Сонетів“. Був ще один реальний об'єкт, якому ця п'єса не могла припасти до вподоби, — прототип дивакуватого і смішного дона Армадо, сер Вальтер Ралей, який до літа 1592 р. успішно змагався з графом Ессексом за фавори королеви. Влітку цього року він з її фаворів випав (правда, неназовсім), а спричинилося до цього його терміново-таємне одруження з однією з королевиних фрейлін (у „Марних зк“ — з неписьменною селянкою).

І хоч образ дона Армадо Шекспір виписав з симпатією, а образ Розаліни — з захопленням, хоча гумор його був однаково доброзичливий до всіх персонажів без винятку, комедія ця не могла не викликати несмаку у високородних панів і пань, — насамперед тим, що дозволив собі любити їх, зичливо підсміюючись над ними, їхній слуга¹⁹¹.

Шекспір відчував, що його Бірон виглядає „вискочнем, який рядиться у чуже пір'я“, і що він справді бере на себе забагато, ставлячи його в центр п'єси, на один щабель з королем та вельможами, а дона Армадо — на периферію, та ще дозволяючи Біронові бути розумнішим, дотепнішим за двох його друзів¹⁹² і навіть за самого короля. Через те він і вивів себе, автора, в образі Олоферна, піддав його (само)критиці¹⁹³ та найдошкульнішим глузам у прикінцевій сцені, а Бірона під кінець вишпетив за його пересмішництво.

Таким було його „зухвальство серця“¹⁹⁴. Адресуючи свій твір цим високоосвіченим молодим лордам — „солдатам, вченим, царедворцям, надії й цвітові держави, шляхетності свічаду і взірцю“¹⁹⁵, вихованим на

¹⁸⁹ А згодом — „a god in love“, „бог у любові“, 110.

¹⁹⁰ Ессекс (1567—1601) на початку 1592 р. якраз повернувся до Англії після півторарічного побуту у французького короля Генріха Наваррського, де себе чудово зарекомендував.

¹⁹¹ Через 30 років, коли вийде з друку перше посмертне Фоліо Шекспіра, упорядники його, Шекспірові друзі-актори, у присвяті до графа Пембрука і його брата, графа Монтгомері, не забудуть назвати Шекспіра „службою ваших світлостей“. Дарма, що „слуга“ уже писав свої „Марні зк“, коли старшому з цих „світлостей“ було заледве дванадцять років, а зійшов „слуга“ зі сцени життя у короні слави.

¹⁹² За Біроновим другом Дюменом проглядає граф Ессекс. Прототипом Лонгвіля, можливо, і був „Mr. W. H.“ — „єдиний родоначальник“ „Сонетів“.

¹⁹³ Дон Армадо про Олоферна (V.2): „the schoolmaster is exceeding fantastical; too, too vain, too too vain: but we will put it, as they say, to fortuna de la guerra“, „той учитель — великий фантазер, надто вже впевнений, надто вже самовпевнений: але покладім це, як то кажуть, на fortuna de la guerra“.

¹⁹⁴ Див. попередній розділ, монолог Глостера із „3ГенVI“.

¹⁹⁵ „Гамлет“, III.2; пер. Л. Гребінки.

кращих зразках античної літератури, на „Придворному“ Кастільйоне, з його неоплатонічним ідеалом Любови,— він вірив, що послання його — пропаганда культу Любови — не розминеться з адресатами, а його служіння мистецтву буде належно розцінено як служіння „his elders“, „його зверхникам“¹⁹⁶. Він вірив, що, написавши „Марні зк“, він блискуче виконав свою службову функцію митця: комедією цією він і розважав, і „керував кращими ніж він“ — у королівстві духа¹⁹⁷.

Однак він допустився „чуттєвої помилки“¹⁹⁸. Чуття не підказало йому, що оті „монарші лестоці“¹⁹⁹ та традиційна „мальована риторика“, якій він кинув виклик у 21, 127, 130 і в цій п'єсі, була єдиною мовою, що її приймали й визнавали його зверхники, кодексом манер (39), що його він публічно порушив. Будь-яка інша мова уймала їм чести (36).

Чим це обернулося для нього, ми можемо судити тільки в загальних рисах, з образів і настроїв наступних за часом сонетів та п'єс²⁰⁰.

У сонетах бачимо настроєвий колапс, оплакування „становища відреченого“ (29), „гнилий дим нищих хмар“ (34), які закрили „його сонце“; тут же маємо натяк на „земні сонця“ = „світських синів“ (33); іде мова про „хрест тяжкої кривди“ (34), про боротьбу любови й ненависти в поетовій душі (35) і про ганьбу, якою загрожує винесення його почуття на люди (36).

У п'єсах зникає, як уже говорилося, образ „духу, що спинається вгору“, зате з'являється „вигнанець із герцозького двору“, Валентин із „Двох веронців“. Вигнано його за любов до герцозької дочки і через „наклепи“,

*Що він облудний, боягуз, що він
Низького роду,— це такі три ганджі,
Що їх жінки ненавидять найбільше. (III.2)²⁰¹*

З'являється також „боязнь колоритних кольорів“²⁰². Чорний колір геть чисто зникає з Шекспірових романтичних п'єс; героїні у „Двох веронцях“,

¹⁹⁶ Олоферн, V.2. Див. також сонет 26.

¹⁹⁷ Див. той же монолог Глостера із „3ГенVI“.

¹⁹⁸ „Thy sensual fault“, „thy amiss“, „thy trespass“ (35) — „my bewailed guilt“ (36).

¹⁹⁹ Див. 114.

²⁰⁰ Приблизно через рік це виллється в смертельну втому від усвідомлення несправедливості суспільства, в якому „і чистій вірності шляхів нема“, „і досконалості — ганебний суд“, „і владою уярмлені митці“, „and art made tongue-tied by authority“ (66, пер. Дм. Паламарчука). Оце „tongue-tied“, досл. „зв'язаний язик“, ще неодноразово стрінеться нам на сторінках „Сонетів“ і п'єс.

²⁰¹ Пер. Ірини Стешенко. Див. також IV.1:

Розбійник. Звідки ви йдете?

Валентин. З Мілану.

Розбійник. А довго там жили?

Валентин. Шістнадцять місяців, і жив би й довше,

Коли б не вигнала мене звідтіль

Лукава доля.

Просперо („Буря“) теж було вигнано — з його власного Міланського королівства.

²⁰² „Tell me not of the father; I do fear colourable colours“: цю фразу Шекспір вклав в уста Олофернові пізніше (в публікації 1598 р.), коли, фактично, вже позбувся страху перед кольорами; спрощений і модифікований її варіант, „fear no colours“, став у нього навіть ідіомою, див. „2ГенIV“, „Віндз. жарт.“, „Дван. ніч“. „Батько“, згаданий тут перед „кольорами“, теж, мабуть, має стосунок до історії „вигнання з герцозького двору“. У „Марних зк“ згадується принцесин „перестарілий батько“, звістка про смерть якого надходить під кінець п'єси і служить для розв'язки сюжету. Зустрічаємо цей самий образ, „a decrepit father“, і в сонеті 37. У „Дван. ночі“, II.4, є безвідносна до сюжету згадка про покійного батька графині Олівії — мабуть, з того ж таки джерела.

навпаки, одягають підкреслено різнокольорові „перуки“²⁰³, а в наступних п'єсах уже не носять жодних.

Сучасників своїх він більше ніколи не введе на сцену в сучасних їм, реальних обставинах²⁰⁴. „Юнака“ він відтепер відділить від себе, і їх стане двоє — двоє юнаків-побратимів, один з яких буде проекцією „кращої“ його половини, а другий — „гіршої“. Сам він, упосліджений долею — „lame, poor and despised“, знаходитиме втіху в тому, що „щепитиме свою любов“ до їхньої „вроди, а чи високородності, чи багатства, чи гострого ума, а чи й до всього разом“ (37). Віднині він зустрічатиметься із своєю втіленою „кращою половиною“ тільки в той час, коли писатиме п'єси про любов, і в тому місці, де відбуватиметься дія п'єси — в Італії („Два веронці“, „Приб. нор.“, „РДж“, „Вен. купець“, „Багато галасу“), в Леванті („Ком. пом.“, „ТК“) чи в якимсь іншому сонячній, пасторальнім краю — у лісі під Афінами („Сон“), просто в літньому лісі („Як вам спод.“), в Іллірії („Дван. ніч“), але якомога далі від сучасної йому, впізнаваної Англії. Щоденник цих зустрічей він вестиме у записній книжці, де мережав вірші й сонети²⁰⁵, і писатиме „юнакові“ листи — а фактично собі²⁰⁶. З листів поставатимуть нові ідеї, нові задуми.

²⁰³ „Два веронці“, див. IV.4. Лише в в „Приб. нор.“ мимохідь буде сказано про брутний „колір“ норавливої Катаріни („brown in hue“), а в „РДж“ один-єдиний раз блисне з-за лаштунків чорне око „ворони“-Розаліни.

²⁰⁴ Це було небезпечно робити навіть і в несучасних обставинах, свідченням чого є історія з Шекспіровим Фальстафом-Олдкаслом (1597), з Джонсоновим „Падінням Сеяна“ (1603). Невідомо, чим обернулася б Шекспірові його „Троїл і Крессіда“ (1600), якби Ессекс не був саме в опалі та не зняв заколоту, за що він наклав головою, а Саутгемптон — свободою.

У той час (1600) Саутгемптон був найближчим соратником Ессекса, але в 1592 р. їхня дружба могла тільки зав'язуватись. Саутгемптон з'явився при королівському дворі щойно восени цього року, а Ессекс — весною, після річної відсутності. Малоімовірно, щоби влітку 1592 р. (куди відсилають нас „Марні зк“) Саутгемптон був у тому ж самому колі друзів-вельмож, що й Шекспір. На цю ж думку наштовхує хронологія написання та видання Шекспірових творів.

„Марні зк“, як уже було сказано, передбачалася для різдвяної постановки. Чи Ессекс (й інші виведені в цій п'єсі особи) побачили її на приватній сцені, а чи прочитали рукопис („book“, див. 23, 26) — не так суттєво. Важливо, що сонети 27–29 свідчать про „немилість“–„disgrace“, в яку потрапив автор „Марних зк“. Наступну свою п'єсу, „3ГенVI“, Шекспір писав уже в „опальних“ настроях (правдоподібно, гастролюючи з якоюсь трупкою, можливо, графа Пембрука). Наступні два сонети, 30–31, як бачиться, є поминальним плачем по Кристоферові Марло (вбитий у травні 1593 р.). До появи подальшого, 32, спричинилася приємна для поета подія — поява на книжкових прилавках „первістка його фантазії“ „Венери й Адоніса“ (початок червня 1593 р.). Далі знов ідуть „опальні“ сонети.

Зареєстровано „ВА“ у Реєстрі книговидавців 18 квітня 1593 р. (видав її земляк Шекспіра Філд). Але от присвятив її Шекспір не тому самому графові Ессексові, якому не так давно прагнув прислужитися своїми „Марними зусиллями любови“, а молоденькому графові Саутгемптонові, і починає свою присвяту словами: „Не знаю, чи не ображу вашої світлості...“ Тут же він обіцяє написати ще один, „ваговитіший твір“. Присвяту Саутгемптон прийняв, — як прийняв через рік ще одну, присвячену вже йому, „частинку тієї Любови, якій немає кінця“ (див. прим. 18, 19). Чи міг би Шекспір розраховувати на прийняття Саутгемптоном присвяти, якби той, навесні 1593 р., належав до друзів Ессекса? і тим більше — до прототипів „Марних зусиль“?

В 1600 р., у „Троїлі та Крессіді“, Шекспір ополчиться проти них обидвох, і з цього великого розчарування у „кращих світу цього“, у „надії й вицвітові держави“ й народиться „Гамлет“, „Король Лір“ та інші його великі трагедії.

²⁰⁵ Нотатник цей він назве даром Любови, „thy gift, thy tables“, 122.

²⁰⁶ Див. „Два веронці“, II.1; сонети 70, 77.

Після сонетів 36, 37 в поетовій уяві поступово сформується ідея „любовного трикутника“ (40—41, 42, 133—134) і з'являться „Два веронці“ з незмінним у своїй інтуїтивній правді серця Валентином та змінним Протеєм²⁰⁷, який, підпавши під вплив „свого жіночого зла“, захоче відбити у друга його кохану. У „Сні літньої ночі“ це вже дві посестри, Гермія та Гелена, а в руки „жіночого зла“ (Титанії) потрапляє паж „короля тіней“ Оберона, якого той називає „хлопчик-мінйайчик“, „the changeling boy“²⁰⁸.

Хлопчик цей — дитя людське, „a mother's child“, але не цілком звичайне: спогади Титанії про його матір свідчать, що він — син земної Венери-Афродіти, жриці Поезії-Фантазії. Таку символічну подобу дістає тут сонетний „юнак“ — хлопчик-мінйайчик, син-сонце нашого поета — „короля тіней“. Зародився він „у колбі його пам'яті“ із світлої пам'яті про Адоніса, визрівав у його сонетному щоденнику протягом тих місяців, коли йому доводилось втілюватися в зовсім інші, далекі від світла, персонажі його хронік, — і раз за разом, щоразу в інших подобах, випорскував у світ його комедій та романтичних п'єс. Ті місяці, коли Шекспір, не розлучаючись з ним ні на мить²⁰⁹, ліпив свого „юнака“ — своїх юнаків і юнок — з праху земного, з духу любови та правди, були для нього літнім святом душі. Тоді його мислячий дух

*Жайвороном спурхував в блакить —
Творити співи на воротях раю. (29)*

А в „розлуки час, що був йому зимою“, коли він мусив писати (бо і цього вимагала його правдива Любов) — не міг не писати ту, іншу сторону людської душі, — він посилав „юнакові“ листи-сонети, снуючи крізь похмуру людську дійсність ясну нитку життєствердного почуття.

Вона була потрібна йому самому, і в снуванні її, він відчував, й полягало його покликання.

9. Невесело на світі жить, коли нема кого любить

Так писав Шевченко у неволі 1847 р.²¹⁰, — і думав про смерть („Косар“). „І благав би я о смерті...“, — писав тоді ж, звертаючись до цілком конкретного чоловіка — лікаря Козачковського, — „так ти, і Україна, і Дніпро крутоберегий, і надія, брате, не дасте мені Бога о смерті благодати“²¹¹. Це при тому, що образ України, з її „садком вишневим коло хати“ — це образ вимріяний, ідеальний:

*Мені невесело було
Й на нашій славіній Україні.
Ніхто любив мене, вітав,
І я хилився ні до кого
[...]*

²⁰⁷ Святий Валентин в англійців — покровитель закоханих; Протей — античне морське божество, відомий своєю здатністю до перевтілень.

²⁰⁸ Див.: Шекспір.— Т. 2.— С. 428—429.

²⁰⁹ Див. „Дван. ніч“, кінець прим. 165.

²¹⁰ „Княжна“ // Шевченко.— Т. 2.— С. 18.

²¹¹ „А. О. Козачковському“ (1847) // Там само.— С. 49. Пор. Шекспірів сонет 66!

Та, мабуть, весело їй не буде
І на Україні...²¹²

А ще через рік, в безлюдному степу на Кос-Аралі:

В неволі, в самоті немає,
Нема з ким душу поєднать.
То сам в собі когось шукаєш,
Щоб з ним хоч серцем розмовлять.
Шукаєш бога... а находиш
Таке, що гріх і розказать.
Отак-то нівечать нас годи
Та безталання
[...]
А їй [душі] так хочеться, так просить
Хоч слова доброго!²¹³

І ще десять років молився, і уповав на те, що всміхнеться йому його „безталання невсипуще“,

Поєднає з недолею
І з людьми і скаже
Спасибі нам. Помолиться
Й тихо спати ляже.
І примиренному присняться
І люди добрі, і любов,
І все добро. І встане вранці
Веселий, і забуде знов
Свою недолю. І в неволі
Познає рай, познає волю
І всетворящую любов!²¹⁴

А перед самою смертю, так і не пізнавши раю — людей добрих, любови і „всього добра“ — у цьому житті, мріє про рай на тому світі. Хоча й там рай бачиться йому в земному, конкретному, українському краєвиді:

Та над самим Флегетоном
Або над Стіксом, у раю,
Неначе над Дніпром широким,
В гаю — предвічному гаю,
Поставлю хаточку²¹⁵, садочок
Кругом хатини насаджу,
Прилинеш ти у холодочок,
Тебе, мов кралю, посаджу...

До кого промовляє наш поет у цьому передсмертному вірші?²¹⁶ Кого конкретно має на увазі, звертаючись до неї „небого“, „сусідонько убога“, „моя доле“, „моя зоре“, „моя сестро, дружино святая“? Хто цей єдиний і нерозлучний „друг“, „сопутник святий“, якого він кличе в дорогу до раю:

...Нескверними устами
Помолилось Богу,
Та й рушимо тихесенько

²¹² „Не гріє сонце на чужині“ (1847) // Шевченко.— Т. 2.— С. 28.

²¹³ „В неволі, в самоті немає...“ (1848) // Там само.— С. 370—371.

²¹⁴ „Відьма“ (1847, ред 1858) // Там само.— Т. 1.— С. 274. Виділені рядки написані 1858 р.

²¹⁵ Див. кольоровий план цієї хаточки у Києві, в його Будинку-музеї.

²¹⁶ „Чи не покинуть нам, небого...“ (15 лютого 1861 р.) // Там само.— Т. 2.— С. 308—309.

В далеку дорогу —
Над Летою бездонною
Та каламутною;

якого просить:

Благослови мене, друже,
Славою святою,

щоб і славу узяти в супутники:

Через Лету бездонною
Та каламутною
Перепливе, перенесем
І славу святу —
Молодую, безвічну —?

Відповідь на це питання буде і відповіддю на питання про іншого адресата інших віршів іншого поета іншого краю і часу, який уживав здебільшого тільки одного звертання — „моя ти любове“. І хоч конкретних відповідей на це питання Шевченко дає аж надто багато²¹⁷, найзагальнішою, як бачиться, буде одна — Муза:

В степу, безлюдному степу,
В далекій неволі
Ти сіяла, пишалася,
Як квіточка в полі!
Із казарми нечистої
Чистою, святою
Пташечкою вилетіла
І понадо мною
Полинула, заспівала
Ти, золотокрила...
Мов живучою водою
Душу окропила.
І я живу, і надо мною
З своєю божою красою

²¹⁷ Див., напр., посвяту Щепкіну:

Возлюбленику муз і грацій

[...]

Привітай же благодушне

Мою сиротину

[...]

Мій друже єдиний!

Привітаєш; убогая,

Сірая, з тобою

Перепливе вона Лету... — „Неофіти“ // Шевченко. — Т. 2. — С. 218.

Або Марку Вовчку (пор. вище, прим. 82):

Світе мій! Моя ти зоренько святая!

Моя ти сило молодая!

Світи на мене, і огрій,

І оживи моє побите

Убоге серце, неукрите,

Голоднее. — Марку Вовчку // Там само. — С. 238.

„Другом єдиним“ для Шевченка є не тільки Щепкін, Ф. Лазаревський чи Я. Кухаренко, а й вечірня зоря („Зоре моя вечірняя“), чи власна „дума пречистая“, яка є також „вірною дружиною“ і „зорею“ („Марина“). „Другом“ йому є Ликера („Л.“) і навіть він сам („Хіба самому написати...“). Із звертань „доле“ та „небого“ можна скласти далеко довший список різних осіб і об'єктів (звісно, жіночого роду), а між „зорею“, „долею“ та „волею“ часто можна поставити знак рівняння.

Гориш ти, зоренько моя,
 Моя порадонько святая!
 Моя ти доле молодая!
 Не покидай мене. Вночі,
 І вдень, і ввечері, і рано
 Витай зо мною і учи,
 Учи неложними устами
 Сказати правду. Поможі
 Молитву діяти до краю.
 А як умру, моя святая!
 Моя ти мамо! положи
 Свого ти сина в домовину
 І хоть єдиную сльозину
 В очах безсмертних покажи²¹⁸.

Бачимо тут по-шевченківськи геніально просту конденсацію чи не всіх лейтмотивних образів „юнакового“ циклу „Сонетів“. Тільки в одному цьому вірші його „дума пречистая“ бачиться Шевченкові у своїй чистій, святій, осяйній — божій — красі як „польова квітка“, „пташка золотокрила“ і „зоря“; мислиться, як „живуща вода“, „святая порада“ і „доля молодая“, як ангел-хоронитель, що витає не тільки над ним, а й разом з ним, навчаючи обертати „молитву“ в „діло“ — у правдиве слово; мріється, як любляча мати, що оплаче його смерть, — як посмертна слава. У контексті всієї Шевченкової поетичної й прозової творчості його „дума пречистая“ постає як довжелезна вервиця ще різноманітніших образних втілень.

Шекспір — після смерти його Ромео і Джульєтти (яку він тяжко пережив, бо за кілька місяців опісля не написав і рядка), після смерти його єдиного сина, з якої той, мов фенікс із попелу, народився юним Артуром у болісному „Королі Джоні“ та в просвітленому смутком 107 сонеті:

Любов моя живе й, смертям назло,
 Я житиму у цій убогій римі,—

після всього цього Шекспір, вже втілюючи власну „думу пречисту“ в образах трьох закоханих пар, двох вірних друзів і навіть в образі Шейлока — нехристиянина, який не менше, ніж християнин, потребує любови й милосердя, — молився у сонеті 108:

Уже я все у слово перевів,
 Що заповів мені твій дух незгасний.
 Що віднайду, яких докину слів
 До образу твого, юначе ясний?
 Нема нічого вже. Та знов і знов
 Я від кінця вертаюсь до прологу
 І святобливо, як молитву богу,
 Щодня тобі співаю про любов;
 Щоб, вічна, у новім різноголоссі
 Звучала вічно на новий мотив.
 Любов не бачить сивини в волоссі,
 Навіки взявши старість в наймити²¹⁹.

Молився, і діяв молитву.

²¹⁸ „Муза“ (9 лютого 1858 р.) // Шевченко.— Т. 2.— С. 233.

²¹⁹ Пер. Д. Паламарчука.

Maria HABLEVYCH

**SHAKESPEARE'S SONNETS IN THE CONTEXT OF HIS WORKS:
TOWARDS THE PROBLEM OF THE ARTIST'S SELF-ASSERTION**

A comparative analysis of Shakespeare's sonnets and their Ukrainian and Russian versions had shown such discrepancies in their interpretation that have helped to outline the poetic and philosophical concept of Shakespeare's sonnet sequence in its two-cycle form. A further step in the research was a computerized textual analysis of the sonnets as juxtaposed with other Shakespeare's poems and plays written in 1592—1601, and with the historical and textual data available to the author. This has resulted in establishing the original (Shakespeare's) chronology of both the sonnets and the poems/plays. The author has traced the multifarious developments in Shakespeare's poetic imagery and subject matter which show, firstly, that his genius preceded, and by far surpassed, Freud's in his discovery of psychoanalysis; secondly, that „the young man“ of the sonnets, once „begotten by Mr.W.H.“, evolved into a complex poetic embodiment of the poet's own self and was thus introduced into his plays.

This article deals mainly with the first four years of his creativity, 1592—1595, when Shakespeare was most active in sonnet-writing, and is dedicated to the problem of his self-assertion as a poet and playwright. Certain aspects and events of his personal life have also been traced and are argued here.

Shakespeare's attitude towards his own calling is paralleled with that of other poetic geniuses, as of Taras Shevchenko, the Ukrainian poet of the 19th century.