

СВІТ, ЩО ГРАЄ КОМЕДІЮ

Творча історія комедій Шекспіра починалася в атмосфері свята. У 1594 році знову відкрилися лондонські театри, які два роки не працювали через тяжку епідемію чуми, і серед існуючих театральних труп з'явилася нова, що іменувалася «Слуги Лорда Камергера». У 1603 році актори проголосили себе «Королівською трупом». Мистецький гурт мав успіх у різних театрах столиці, трохи гастролював у провінції, але частіше всього виступав у театрі «Глобус», що з 1599 року височів примітною спорудою на південному березі Темзи. Вхід до театру прикрашала фігура Геракла, що тримає на собі земну кулю, оповиту стрічкою зі словами римського сатирика Петронія — «Увесь світ грає комедію». Тут разом з відомим коміком Вілом Кемпом та популярним трагіком Річардом Бербеджем розпочав мистецьку кар'єру Вільям Шекспір (1564—1616).

Шекспір був актором і навіть пайовиком театального гурту, а також писав для трупи драматичні твори, які представляв приблизно двічі на рік. В огляді англійської літератури Френсіса Мереза «Скарбниця Паллади» (1598), що є першим прижиттєвим критичним свідченням про роль Вільяма Шекспіра як провідного драматурга свого часу, серед здобутків автора згадуються не тільки трагедії та історичні хроніки, а й комедії, зокрема «Два веронці», «Комедія помилок», «Марні зусилля кохання», «Сон літньої ночі», «Венеціанський купець».

Пропоноване українському читачеві видання представляє комедії Шекспіра в динаміці художнього пошуку: «Сон літньої ночі» (1594—1595) та «Дванадцята ніч» (1599—1600) презентують ренесансну комедію 90-х років XVI ст., «Кінець діло хвалить» (близько 1595, друга редакція 1604) та «Троїл і Крессіда» (1601—1602) виявляють нові аспекти комічного в період написання проблемних драм, а чи найкращий шедевр зрілого Шекспіра —

«Буря» (1612) — знайомить із особливостями трагікомедії, або ж барокової драми. Однак при всьому розмаїтті образних рішень та ексцентричних характерів комедійний спадок англійського генія має певні постійні риси, на яких варто зупинитися.

Народжені в характерній для післячумних років радісній атмосфері відродження життя, комедії 90-х років виразно перейняті духом святковості. Лондон елізаветинських часів — столиця переважно селянської країни, жителі якої звично почувалися в ритмі ритуалів природного циклу — свята першої борозни (Plough Monday) чи стрижки овець, збирання горіхів, сінокосу, жнив тощо. Модус життя потенційних глядачів Шекспірової комедії був заснований на поєднанні правічних ритуалів із урочистістю церковних свят, у ньому співіснували світський церемоніал аристократичного замку та нестримний дух міського карнавалу. Шекспір-комедіограф чутливо реагував на цю духовну потребу свята, що мало обов'язковим елементом гру, виставу, театр. Більшість його комедій написані як святкові п'єси для певних урочистостей або наслідують такий жанр. Сталими для них є мотиви переодягання та прикидання, зміни ролей і зумовленої нею трансформації людського «я» у вирі життєвих і театральних пригод. Найбільшою формальною проблемою у здійсненні цього задуму, як свідчить сучасне шекспірознавство, було поєднання циклічного часу народного карнавалу і лінійного часу театральної вистави. Втім, талант Шекспіра-комедіографа успішно подолав цю складність, урізноманітнивши прийоми часопросторового проявлення драматичних подій: дія вільно переноситься з палацу до лісу, з палуби корабля до мальовничого гаю або на гомінку вулицю.

Загальною рисою Шекспірових комедій є також використання мотиву метаморфози. У цьому вбачають характерний для мистецтва Відродження античний вплив. І справді, шекспірознавці згадують серед небагатьох книжок, які легенда відносить до власності Шекспіра, анотоване видання «Метаморфоз» Овідія. Прямі алюзії до тексту поеми маємо у «Приборканні норовливої», «Комедії помилок», «Як вам це сподобається», опосередковані — у «Двох веронцях» та у «Сні літньої ночі». Творчий інтерес до овідієвого спадку поділяли також інші сучасники Шекспіра — наприклад, відомий драматург і поет Джон Лілі (1554—1606). І все ж метаморфози у Шекспіра, — не просто данина вимогам ученої поезії його часу.

Шекспір зачарований тими нескінченними трансформаціями, які відбуваються у свідомості людини, охопленої бажанням.

Усі закохані герої комедій Шекспіра якимось чином змінюються: одних кохання облагороджує і вивищує, інших — перетворює на сліпих рабів пристрасті. Але зміни як перших, так і других зображені автором як внутрішні, психологічні. Метаморфози людських характерів у комедіях Шекспіра психологічно вмотивовані магією особистого почуття, а естетично пов'язані з великими проблемами самостворення особистості, про які писав італійський гуманіст Піко делла Мірандола у трактаті «Промова на захист гідності людини» (1486).

Овідієва форма вічнозмінного світу могла підказати гуманістам Відродження ідею відмови від скутості й заборон, розкрити джерела вільного вибору своєї долі. Варіативність і повнота трансформацій — невід'ємна риса конфліктів шекспірової комедії. Але хаотична енергія метаморфоз у Овідія часто була некерованою і навіть брутальною. У комедіях Шекспіра енергія метаморфоз виштовхує героїв геть за межі звичного світу, але їхній ризикований лет по осі буття все ж опертий на основу християнської етики. Зумовлені внутрішніми імпульсами та спровоковані зовнішніми причинами, метаморфози Шекспіра можуть спонукати героїню одягтися в чоловіче вбрання, а благородного правителя — одягти маску жорстокого тирана. Вони виглядають абсолютно несподіваними, але за тією плинністю й зовнішньою непередбачуваністю — Шекспір, його авторська воля й мудрість, весела чи гірка.

Комедіографи шекспірівських часів свідомо дотримувались певних законів жанру. Ще учнем стретфордської школи і вже точно під час недовгої роботи вчителем (якщо припущення про педагогічний досвід Шекспіра є правдивими) Шекспір мав справу із виданою 1550 року латинською поетикою «*Andria*» середньовічного вченого Донатуса, яка містила таку жанрову формулу комедії: «У комедії має бути 5 частин, у першій з яких виникає конфлікт, у другій завершується його розгортання. У третій частині напруження сягає найвищої точки, у четвертій починається пошук засобів, щоб залагодити напругу, що виникла, і водночас назріває катастрофа для героїв, яка обов'язково відображена в п'ятій частині». Структура комедій Шекспіра свідчить, що він загалом вірний канону, тим більше, що ним керувалися італійські автори, зокрема Аріосто, п'єси якого утвердилися на англійській сцені ще до початку творчості Шекспіра і сформували смаки англійської публіки.

Другим джерелом формуючого впливу на молодого драматурга була римська комедія Плавта і Теренція — у першого

Шекспір запозичив для своєї «Комедії помилок» ідею помилкового непорозуміння, на якій засновані «Менехми», та й чимало інших прийомів. Античний та італійський контекст комедіографії Шекспіра доповнений творчістю Джованні Боккаччо — остання допомогла англійцеві інтегрувати в романтичні та ліричні перипетії своїх комедій яскраві побутові колізії, а також наділити конфлікти своєрідною «стичною симетрією», яка, не менше ніж спритність, розум та сила почуттів персонажів, уможливорює гармонійний фінал.

Усі згадані ознаки є характерними для любовно-авантюрних комедій раннього Шекспіра, до яких зокрема належать «Сон літньої ночі» та «Дванадцята ніч, або Як собі хоче».

Комедія «Сон літньої ночі» відома ще з прижиттєвих публікацій п'єс Шекспіра. Під іменем автора вона ввійшла in quarto 1600 та 1619 років. Потім, із урахуванням даних суфлерської книги, текст було перенесено до знаменитого folio 1623 року.

Обрамлення комедії — весілля Тезея та Іпполіти, — численні згадки в тексті про елементи шлюбного ритуалу, світла атмосфера фіналу відповідають жанровим ознакам «святкової п'єси». «Сон літньої ночі» скоріше за все був приурочений до весілля графа Вільяма Дербі в 1594 році. Ряд сюжетних деталей, наприклад, Титаніїн опис безупинних стихійних лих, що нагадує реальні обставини літа 1594 року, дозволяє датувати комедію 1594—1595 роками.

«Сон літньої ночі» невіддільний від контексту раннього періоду творчості Шекспіра. Як і у «Двох веронцях», основний конфлікт обумовлений непорозумінням між двома парами закоханих. Прийом «п'єси в п'єсі» нагадує «Приборкання норавливої» та «Марні зусилля кохання», а перипетії лінії Оберона та Титанії сповнені тієї ж таємничої романтики, як і монолог Меркуцію про королеву Меб з «Ромео і Джульєтти». Окремі сюжетні моменти підказані автором творами Чосера та улюблених римських класиків Шекспіра — Овідія та Плутарха, але єдиного тематичного джерела комедія не має. Оригінальність твору полягає також у тому, що типові для ранніх творів лірико-романтичний та побутово-комічний плани доповнені казковим сюжетом, у якому своєрідно відбилися головні теми п'єси. Бездоганне відчуття пропорцій у композиційному зв'язку усіх колізій, образність поетичного стилю зробили цей твір етапним у творчій еволюції Шекспіра.

Завдяки казковому сюжету, Афіни «Сну літньої ночі» постають як дивний, але поетичний світ: ліс, у якому ростуть англійські

трави й квіти, де зійшлися грати комедію ремісники з типово англійськими іменами й психологією, а молодь, як і в часи Шекспіра, в лісових хашах шукає порятунку від батьківської сваволі. Магія романтики поширюється й на Тезея з Іпполітою, які в іншому випадку лишилися б аристократичними маріонетками. Саме почуття переможного кохання допомагає Тезею, разом з чарівником Обероном, виступати мудрим і справедливим вершителем доль у фіналі п'єси.

Тема кохання — провідна в комедії. У трагедії «Ромео і Джульєтта» в цей час Шекспір обрав предметом психологічного аналізу зародження й розвиток любовної пристрасті. Ліричні герої «Сну літньої ночі» більш однопланові, змальовані з незначною індивідуалізацією: їх споріднює більше характерних рис, ніж різниць, що саме по собі створює умови для нічної «комедії помилок». Кохання-мана, кохання-безумство, любовне шаленство ламає дружбу Гелени та Гермії, змушує забути про клятви вірності Деметрія та Лізандра. Власне, не Оберон чи Пак, а всесильне кохання збиває на манівці, штовхає молодих героїв на сміливі або й нерозважні вчинки. Стильові образи інших планів комедії — від нехитрих афоризмів Навоя (III, 1) до монологу Тезея про подібність поета, закоханого й безумця (V, 1) — теж підпорядковані поетизації непереборної сили почуттів.

Лірична драма героїв «Сну літньої ночі» зумовлена не тільки примхливою грою їхніх почуттів: похмурою тінню на тлі напівказкових подій постає загроза смертної кари за непослух, що нависає над Гермією. Але жанр казкової феєрії вимагає щасливого кінця. Внаслідок відновлення гармонії між Обероном і Титанією, у світі природних сил, торжествує гармонія у сфері людських стосунків.

Ще Семюел Джонсон, англійський критик і коментатор Шекспіра в XVIII ст., звернув увагу на те, що в назві комедії йдеться про ніч в середині літа (midsummer), тоді як її дія розгортається десь на початку травня: очевидно, в середині літа відбувалась та шлюбна церемонія, до якої написано п'єсу. Авторський вибір часу основної дії не випадковість. Травневі свята в Англії за давнім, ще дохристиянським звичаєм присвячені весняному цвітінню землі. Зілля, що викликає кохання з першого погляду, життєрадісний бешкетник Пак та тендітні ельфи прийшли в комедію Шекспіра з англійського фольклору. Оберон і Титанія — це витвір авторської уяви. Шекспір наділяє царствене подружжя, подібне до Тезея й Іпполіти, безмежною владою над людьми й стихіями і водночас прирівнює їх до простих смерт-

них, коли її вони потрапляють у полон до химер власної уяви. Люди й боги в ренесансному нічному царстві Шекспіра рівні перед коханням. Парадоксальним доказом на користь цієї ідеї є й абсурдна закоханість Титанії у Навоя, перетвореного на осла. Високий романтичний план комедії таким чином поєднується з низовим, фарсовим її рівнем.

Постановку афінськими ремісниками «Лютої смерті Пірама й Тізби» звичайно трактують як бурлескну версію теми кохання, а центральний у цій колізії образ ткача Навоя вважають — разом з Довбешкою («Марні зусилля кохання»), Лансом («Два веронці») та мамкою Джульетти — неперевершеним комічним здобутком ранньої творчості Шекспіра. До речі, п'єса про Пірама й Тізбу особливим чином донесла до майбутніх поколінь, хай у стилізованому вигляді, народну комедію тих часів. Усі моменти побутової, фарсової лінії твору по-своєму розвивають ідеї ренесансного гуманізму: так, невичерпною є енергія Навоя, який хотів зіграти й Лева, й Тізбу, а ще краще — Геракла з усіма його подвигами, і його трохи комічне вміння лишатися собою чи то в осяячій подобі, чи перед реальними або казковими монархами.

Про віру Шекспіра в невичерпні можливості людини у фантазмагорії життя свідчить і комедія «Дванадцята ніч, або Як собі хочете». Точна дата її першої постановки невідома. Але час написання комедії датують приблизно кінцем 1599 року — початком 1600 року — саме тоді Лондон відвідав італійський герцог Орсіно Браччано, чий ім'ям названий один з центральних персонажів комедії.

Перша частина назви комедії пов'язана з днем її прем'єри. Дванадцятій ночі після Різдва (тобто 6 січня) завершувався період новорічних свят, що відзначали гомінкими ігрищами й веселими виставами. Мабуть, для постановки в цей останній день зимових свят і написано комедію. Друга частина її заголовку натякає на різноманітність сюжетних мотивів у п'єсі і звернена безпосередньо до глядачів, яким обіцяють показати все, «що хочете».

Основна фабульна лінія (Олівія — Орсіно — Віола) запозичена з книжки Барнебі Річа «Прощання з військовою професією» (1581). На цю ж саму тему написано італійську комедію «Переплутані», в якій героя-педанта звати Малевоті. Латинською мовою під назвою «Лелія» існувала й інша італійська комедія — «Ошуканці», один з її персонажів звався Цезар (Цезаріо). Сюжет любовного трикутника розробляв також Маттео Банделло в одній із своїх новел, використаній згодом Барнебі Річем. Персонажі другого комедійного плану (пан Тобіо Гик, пан Андреа Тряс, Мальволіо та ін.) створені уявою Шекспіра.

«Дванадцята ніч, або Як собі хочете» немовби підводить підсумок раннім Шекспірівським комедіям. Драматург використовує ситуацію, яка вже розроблялася ним, звертається до знайомих характерів, удосконалює численні комедійні прийоми. Кожен з мотивів, однак, набирає тут нового звучання, поглиблюється психологічна обумовленість вчинків, створюються оригінальні ігрові ситуації. Тема близнюків, наприклад, у «Комедії помилок» є джерелом нескінченних кумедних ситуацій, що засновані на нерозумінні героями того становища, в якому вони опинилися. Комічний ефект мав суто зовнішній характер, не зачіпав внутрішнього світу персонажів, які вважали винними в неприродності того, що відбувається, не себе, а своїх нетямущих співрозмовників. У «Дванадцятій ночі» мотив близнюків поєднаний з традиційним комедійним мотивом пересодягання. Виникає незвичайна психологічна ситуація. Віолу, переодягнену в чоловіче вбрання, зовні не можна відрізнити від її брата Себастьяна, про існування якого ніхто з персонажів не здогадується аж до шасливого фіналу. Сама ж героїня не перестає відчувати неприродності становища, в якому вона опинилась, для її вдачі, для її жіночого ества. Невідповідність має тут глибоко особистий характер. Як Цезаріо Віола не повинна виявляти боягузтва, а вона боїться поєдинку, на який її викликано. Як Віола героїня хотіла б розповісти про своє кохання герцогові Орсіно, але як Цезаріо вона змушена говорити про кохання герцога до красуні Олівії. І цим Віола відрізняється від Порції («Венеціанський купець») і навіть від Розалінди («Як вам це сподобається»), яка все-таки грала чоловічу роль перед закоханим у неї Орландо.

Характер Віоли цілком зумовлений епохою Відродження, з його пристрасним життєлюбством, упевненістю в неодмінній перемозі природного людського начала, вірою в право людини на щастя. Особливе становище Віоли-Цезаріо дає можливість показати героїню відразу у двох амплуа: вірного друга й ліричної закоханої. Віола вірно кохає Орсіно, але водночас намагається схилити горду Олівію відповісти на почуття герцога. По суті, це контрастує з її вдачею. Виникає ситуація, нетрадиційна для ранніх комедій Шекспіра, героїні яких рішуче відстоюють своє право на кохання. Не є Віола й основним ініціатором розв'язки комедії: усі конфліктні ситуації знімаються несподіваною появою її близнюка Себастьяна.

Закоханість герцога Орсіно в Олівію нагадує почуття Ромео до неприступної красуні Розалінди на початку трагедії. Це — лише гра в любов, програвання захоплюючої своєю новизною

ситуації. Герцог насолоджується своїм стражданням. Під звуки музики, обов'язкового атрибуту закоханого, він захоплено виконує свою роль. Розмови з Цезаріо-Віолою дають йому не менше задоволення. Те, що герої знаходять одне одного наприкінці комедії, цілком психологічно вмотивоване.

Лише зовні здається іншою ситуація, в якій перебуває Олівія. Всупереч природі, юна героїня вирішує відмовитись від усіх радощів життя, поринувши в сумні роздуми про смерть батька та брата. Та обране нею амплу явно не відповідає її натурі, перебороти природне прагнення щастя героїні не вдається. І природа карає її за зухвалість, примушуючи покохати переодягнену Віолу-Цезаріо. Але, зрештою, все неприродне, надумане відкинуто, і традиційними весіллями завершується лінія «романтичних» персонажів комедії.

Поряд з героями першого плану виступають персонажі комедійні. Разом з ними в п'єсу входить дух дотепного жарту, бездумної насолоди життям. Це — сама людська природа, позбавлена всіляких прикрас. Особливо виразний образ пана Тобію Гика, який наївно певен того, що людину створено для втіх. СENSE життя для нього — це соковиті біфштекси, добре вино, весела компанія. Шекспір дивиться на Тобію очима художника Ренесансу. Незвичайна ненажерність героя, його сластолюбство, нестримна веселість — все це прояви необмежених можливостей розкутої людської натури. Сценічна функція цього персонажа — бути антитезою як піднесено-романтичного світу героїв першого плану, так і пуритансько-аскетичного сприйняття, втіленого в комедії в образі ключника Мальволіо.

Мальволіо посідає особливе місце серед персонажів п'єси. Його образ, комедійний на початку, поступово набуває іншого забарвлення. Кістлявого та суворого ключника дратує зухвалість Марії, життєрадісність пана Тобіо. Невідповідність героя його оточенню спершу викликає лише сміх. Аж ось починається його розігрування, вигадане Марією. Досить Мальволіо повірити, ніби в нього закохана Олівія, щоб святенник-пуританин перетворився на очах у глядачів на деспота й тирана. Жалюгідний і нікчемний, він уявляє себе вершником людських дол. Разом із Мальволіо в умовно-поетичний світ комедії входить реальне зло. Жарт затягується, набирає напружено-драматичного характеру. Мальволіо поки що безсилий, втім його обіцянка помститися жартівникам, виходячи за межі сценічного часу, лишає відчуття реальної загрози.

Поява трагікомічних елементів у структурі комедії все ж не позбавляє її життєрадісності й оптимізму. «Дванадцята ніч», що

має серед комедій Шекспіра чи не найяскравішу сценічну історію, справді увінчує ранній комедійний період творчості драматурга.

У новій, не властивій ранньому Шекспірові манері, написані пізніші його твори «Кінець діло хвалить» та «Троїл і Крессіда». У цих п'єсах комічне невід'ємне від трагічного, піднесено-романтичне від гротескно-фарсового. Ці твори називали по-різному: «похмурі комедії», «трагікомедії», «реалістичні комедії», «комічні сатири», «проблемні драми». За вільним співіснуванням у їхній структурі різнорідних художніх елементів вони надзвичайно близькі до сучасного розуміння жанру драми.

Згадані п'єси вирізняються підвищеною проблемністю, особливим інтересом до питань морального плану. В їхній основі — складна стична ситуація, що вимагає від глядачів не тільки співучасті в заплутаних перипетіях сюжету. Ранні комедії передбачали емоційне сприйняття сюжету. Глядач співчував персонажам, разом із ними ставав співучасником веселого сценічного карнавалу. Зовсім інший ритм характерний для проблемних п'єс, організованих за принципом контрасту: сцени, що вимагають напруженої роботи думки, чергуються з фарсово-буфонними номерами часто-густо заниженого плану. Вже не сам герой, а ті принципи, які він втілює, стають об'єктом співчуття або неприйняття з боку глядача.

Час написання комедії «Кінець діло хвалить» точно не встановлений. Ф. Мерез у списку творів Шекспіра 1598 року згадує п'єсу під назвою «Винагороджене кохання» слідом за «Марними зусиллями кохання», з чого можна зробити висновок про існування так званих «парних п'єс», що по-різному інтерпретують одну проблему. Вважалося, що текст «Винагородженого кохання» не зберігся. Проте є гіпотеза про існування двох варіантів тексту, перший з яких був написаний Шекспіром між 1592—1595 роками. Відредагований і доповнений драматургом варіант 1603—1604 років, вірогідно, й був надрукований in folio 1623 року під назвою «Кінець діло хвалить».

Фабульним джерелом комедії стала дев'ята новела третього дня «Декамерона» Дж. Боккаччо, знайома Шекспірові за англійською обробкою В. Пойнтера. Проте характери в комедії розроблені значно глибше. Особливе місце посідає образ короля Франції, що в Боккаччо виступає як другорядний персонаж. Саме в його уста вкладає драматург справді гуманістичні слова про самоцінність людської особистості, яка багатством свого внутрішнього світу долає всілякі станові заботи. У Боккаччо король

вважав шлюб Жілетти Нарбоннської та графа Русільйонського все-таки нерівним і погоджувався на нього лише тому, що дав уже слово. Персонаж Шекспіра широко обурений нерозумною чванливістю Бертрама, який відмовляється стати чоловіком Гелени.

В основі комедії — традиційна для Шекспіра тема: боротьба юного, природного за своєю пристрасністю героя з усіма перешкодами, що виникають на шляху його почуття. Гелена, дочка простого лікаря з Нарбонни, близька таким героїням Шекспірових комедій, як Юлія з «Двох веронців», Порція з «Венеціанського купця», Віола з «Дванадцятої ночі». Пустотлива, хоробра й рішуча, Гелена без вагань бореться за своє щастя. Покинутій дружині Бертрама зовсім не властива покірливість: вона діє, завойовує своє право на любов. Шекспір наділяє героїню розумом і вродою, гармонією внутрішнього й зовнішнього, що становить суть ренесансного розуміння досконалості людини.

Фінальний тріумф кохання не ставить, проте, «Кінець діло хвалить» в один ряд із ранніми романтичними комедіями Шекспіра. П'єса має зовсім іншу тональність, тут по-новому розставлено акценти в розвитку центральної теми, що позначилось на системі образів комедії. Зазвичай у центрі ранніх комедій Шекспіра була одна чи кілька пар молодих закоханих. Між героями могли виникати незгоди, як, наприклад, у «Сні літньої ночі», проте плутанина завжди мала ігровий характер, служила випробуванням любові, яка неминуче перемагала в кінці дії. Поруч із закоханими героєм та героїнею виступали незакохані друг і подруга (наприклад, Валентин на початку «Двох веронців», Меркуціо та Бенволіо в «Ромео і Джульєтті» та ін.), чия роль полягала у висміюванні надмірностей почуття. Першому плану «романтичних» героїв відповідав другий — комедійний, населений дотепними й веселими блазнями, кмітливими слугами й служницями.

Вся ця складна архітектоніка руйнується в комедії «Кінець діло хвалить». Функцію юних закоханих перебирає на себе тільки одна героїня — Гелена. Вона ж є й сполучною ланкою між верхнім і нижнім планами дії. Дочка лікаря, яка живе в домі вельможної графині, вона ближча до комедійних, ніж до піднесено-ліричних персонажів. Позбавлена манірності, гостра на язик, Гелена весело обговорює з Паролем питання дівочої цнотливості. Вільно й невимушено відчуває вона себе і в сцені обрання нареченого. Але Гелена така лише на початку дії. Необхідність захищати своє почуття перетворює її на героїню, готову на будь-які випробування в ім'я щастя бути разом з коханим. Сама залишає Гелена

гостинний дім графині Русільйонської (у новелі Боккаччо Жілетта бере з собою вірного дворянина й служницю), вирушаючи слідом за Бертрамом до Італії.

Італійське тло присутнє в комедії «Кінець діло хвалить», що характерно для більшості любовно-романтичних творів Шекспіра, але позбавлене в даній комедії рис своєрідної гуманістичної утопії. Дія п'єси починається й завершується у Франції. Саме цей сюжетний шар включає промову короля на захист станової рівності, роздуми Гелени про необхідність боротьби за своє щастя, тобто безпосередньо пов'язаний з гуманістичною проблематикою комедії. А Італію перетворено на арену авантюрних перипетій сюжету: підміни Діани Геленою, уявного викрадення Пароля ворогами. Позірне в усіх цих епізодах явно превалює над сушим. Мотив несправжності характеризує й лінію Діана — Бертрам.

Граф Русільйонський теж суттєво відрізняється від героїв попередніх Шекспірових комедій. На початку дії він, шоправда, своєю зневагою до почуття нагадує незакоханих персонажів раннього Шекспіра. Не чужий йому й авантюрний дух епохи: Бертрам мріє про військові подвиги, про захопливі пригоди. Проте в змалюванні героя соціальні риси починають переважати над індивідуально-неповторними, адже презирство Бертрама до дочки лікаря виникло не з примх почуття (лінія Деметрія і Гелени у «Сні літньої ночі»), а через її низьке, з погляду героя, соціальне походження.

Бертрам сповнений станової пихи. Розгніваний наказом короля взяти шлюб з Геленою (аристократична гордість парадоксально поєднана тут із ренесансними уявленнями про правоособистості на свободу вибору), герой залишає Францію. Захопленням Діаною, здавалося б, починається одужання графа від зневаги до кохання. Проте, на відміну від Протея з «Двох веронців», з яким нерідко порівнюють протагоніста комедії, Бертрам наділений не мінливістю почуттів, а нездатністю їх зазнавати. Його пристрасть до юної італійки має чуттєвий характер, вона із самого початку позбавлена ширості справжньої любові. Герой потрапляє у традиційне для комедійного жанру становище «обдуреного дуриєвіта». Не наділений граф Русільйонський і активністю, притаманною молодим персонажам ранніх комедій Шекспіра. Єдине його самостійне рішення — це відмова від Гелени. Загалом же поведінку героя визначають або обставини (від'їзд із Русільйона до Парижа, а потім — до Італії), або згубні поради його постійного супутника Пароля.

Порівняно з попередніми творами Шекспіра п'єса вирізняється особливою сюжетною сконцентрованістю. Структура ранніх комедій драматурга визначалась ритмом танцю: пари закоханих героїв то наближались одне до одного, то розлучались для того, щоб остаточно з'єднатися у фіналі. Дія цієї комедії розвивається по прямій і направлена від Гелени до Бертрама. П'єса витримана в холоднуватих бляклих тонах. У ній відсутні яскраві карнавальні барви. Дія починається в Русільйоні в час жалоби по батькові Бертрама, хвороба короля виключає святковість у паризьких сцєнах. Головна героїня Гелєна одягнена то в темну жалобну сукню, то в плащ прочанки. Загальний колорит п'єси нагадує стримані тони старовинного гобелєну.

Цілковитої перемоги кохання в комедії «Кінець діло хвалить» немає. Почуття Гелєни торжествує лише над байдужістю Бертрама, а переродження юного графа, не зовсім підготовлене розвитком основної дії, винєсєно за рамки сценічного часу. Герой не проходить через очисну дію страждання, випробування випадають лише на долю Гелєни. Все це обумовило певну драматичну напруженість, яка не знімається щасливим фіналом.

Схожі ознаки має і комедія «Троїл і Крєссїда». Час написання п'єси — приблизно 1601—1602 роки. П'єсу було надруковано 1609 року під промовистою назвою «Історія про Троїла і Крєссїду, як вона виконувалась його величності слугами в театрі «Глобус». Твір В. Шекспіра». При передруку, в тому числі in folio 1623 року, мінявся заголовок, повнішим став текст. Головнє ж, упорядники та редактори folio Джон Лємінг і Генрі Кондел сумнівалися, до якого розділу Шекспірівських п'єс віднести «Троїла і Крєссїду»: перші видавничі варіанти названі просто «історіями». Автор анонімної передмови 1609 року віддав перевагу жанрові комедії, ставлячи п'єсу Шекспіра в один ряд з творами Плавта і Теренція. «Історія про Троїла і Крєссїду», проте, не відповідала рєнесансним уявленням про жанр комедії: вона не мала щасливого фіналу, а завершувалась рядом драматичних подій. Дж. Лємінг і Г. Кондел вмістили «Історію про Троїла і Крєссїду» до розділу Шекспірівських трагедій, але й це викликало сумнів — п'єса позбавлена цілісності трагедійного жанру: центральні герої не гинуть, а трагічний пафос знижується сатирико-пародійними елементами.

Так само як і інші п'єси, «Троїл і Крєссїда» не має єдиного фабульного першоджерела. Перші художні обробки історії Троянської війни з'являються ще в середньовіччі. Джерелом усіх первісних літературних версій сюжету були дві латинські хроніки:

«Хроніка» Діктіса і «Хроніка» Карета. Обидва тексти були використані французьким постом XII ст. Бенуа де Сент-Мором, який створив на їхній основі свій славнозвісний «Роман про Трою», де вперше з'являється сюжетна лінія Троїла та його зрадливої коханки.

Від роману Бенуа де Сент-Мора беруть свій початок усі наступні обробки цього сюжету. Близько 1338 року з'являється роман Дж. Боккаччо «Філострато», який надихнув Чосера на створення поеми «Троїл і Хризеїда» (1372). Слідом за Чосером до історії цих героїв звертаються Ліджет («Облога Трої», приблизно 1420), Кекстон («Зібрання історій про Трою», 1475), Генрісон («Заповіт Крезиди», надрукований у вигляді додатку до видання Чосера 1532 року). Усі ці твори були знайомі Шекспіру. Міг драматург звертатись і до окремих фрагментів Гомерового епосу, адже 1598 року драматург Чепмен опублікував свій переклад кількох пісень «Іліади» (I—II, VII—XI).

Серед проблемних п'єс «Троїл і Крессіда» за багатством ідей посідає одне з перших місць у творчій спадщині драматурга. В основі сюжету — історія кохання дочки троянського жерця Калхаса Крессіди й сина Пріама Троїла. Проте лінія Троїла і Крессіди не продовжує усталену вже традицію зображення закоханих героїв, а є пародійною щодо неї. Точкою відліку в даному разі може стати історія Ромео і Джульєтти, про що свідчать навіть окремі текстові збіги. Ритуал, який виконує Пандар, у пародійному ключі нагадує поєднання веронських закоханих, прощання Троїла і Крессіди у знижено-побутовому плані дублює ліричну сцену розставання Ромео і Джульєтти.

Основою пародійного порівняння є насамперед ставлення героїв до свого почуття. Кохання Ромео і Джульєтти спалахує раптово, цілком оволодіваючи думками юних закоханих. Крессіда старанно приховує своє почуття, побоюючись, що коли вона відкриється, то закоханий Троїл збайдужіє до неї. Це не традиційна гра (Бенедикт—Беатріче), а тверезий розрахунок. Крессіда взагалі неромантична героїня, чуттєвість явно переважає у її вдачі. Прощаючись із Троїлом, Крессіда широко хоче залишитися вірною йому. Але її присягання надто запопадливі, героїня немовби намагається переконати себе в тому, що її слова правдиві. Ромео і Джульєтта живуть за законами легенди про любов, Троїл і Крессіда весь час самі силкуються піднести свої почуття, надати своєму кохання безсмертної величі. Зайва патетичність їхніх освідчень породжує почуття напруженості, яке розв'язується неминуchoю зрадою Крессіди наприкінці п'єси.

Елемент неприродності присутній і в характері Троїла, хоча саме з цим образом пов'язана в п'єсі лінія романтичної вірності в коханні. Юний троянський царевич лише на початку дії нагадує закоханого Ромео. Але, як і героїня, Троїл лише старанно виконує роль романтичного закоханого. Показовою є й мова героя: перебільшена піднесеність поєднується в ній з рясною побутовою лексикою, іноді навіть зниженого плану. Пародіюючи піднесено-емоційний пафос закоханості героїв, Шекспір все-таки не перетворює їх на персонажів комедійно-фарсового плану. Драматизм центральних образів породжений невідповідністю прагнень Троїла і Крессіди та їхньої справжньої природи. Герої нагадують акторів, які намагаються зображувати ідеальне кохання в п'єсі, жанр якої не відповідає цьому.

Мотив невідповідності присутній і на інших рівнях, набираючи характеру гротеска. Уникаючи традиційної поетизації греського міфу, Шекспір перетворює історію Троянської війни на трагікомічний фарс. Безглуздий її привід, позбавлені всілякої героїки будні з нескінченими чварами, хитрошами, інтригами. Позбавлений будь-якого благородства Ахілл, який убиває беззбройного Гектора. Аякс — майже божевільний, сповнений безглуздої пихи. Гротескно переосмислений мотив дружби Ахілла й Патрокла. Усе піддається пародійному осміянню.

Своєрідним коментатором цих подій виступає в п'єсі Терсит, який посідає у творі місце блазня. Однак іронічна посмішка чи грубуватий жарт блазня висміювали хиби, властиві людській природі. Терсит сповнений лютої ненависті. Його репліки злі й саркастичні. Кожне нове свідчення розбещеності людини дає йому гріке задоволення. Якщо Терсит — коментатор псевдоопічної лінії сюжету, то Пандар виконує цю ж саму функцію на ліричному рівні тексту. Спочатку його ставлення до Троїла і Крессіди сповнене співчутливого розуміння. В міру трансформації любовної лінії сюжету змінюється і сам Пандар. В останній сцені перед нами озлоблений старий, який з безжальним сарказмом накидається на глядачів.

Загальній дисгармонії у п'єсі протистоять три сюжетних епізоди, які мають передусім загально філософське значення. Це — монолог Гектора про «предмет» і «думку» (II, 2), два монологи Улісса: про «ланцюг буття» (I, 3) і про «час» (III, 3). У першому монолозі Улісса висловлено традиційну філософську концепцію світового ладу, взаємозалежності речей і їхньої підпорядкованості як основи гармонії. Другий монолог персонажа присвячений швидкоплинності часу, що знецінює людські чесноти, порушує

порядок речей. Але суперечність тут лише зовнішня. Філософські тези персонажів Шекспіра не існують поза контекстом, перевіряються у драматичних конфліктах. Слова Улісса про порядок речей породжені усвідомленням розладу в грецькому таборі й спростовуються подальшим розвитком подій. Міркування про час мають конкретну мету — спонукати Ахілла до дії, але також знімаються примхливим небажанням героя взяти участь у битві. Гротескним чином роздуми Улісса про безжалісність часу перегукуються із словами Крессіди про любов, що перемагає час і смерть. Усі прагнення героїв до утвердження гармонії заперечуються реальною практикою дії.

Герої п'єси раз у раз приходять до прямо протилежного тому, до чого прагнули. Гектор, який виступав за припинення війни, безглуздо забитий Ахіллом, Крессіда, що бажала зберегти вірність, забуває троянського царевича; Троїла, раніше сповненого любові, охоплює люта ненависть і т. ін. Пародійний ухил п'єси очевидний. Але не Терсит виражає тут авторську концепцію. Знижений гротеск співіснує в п'єсі з напруженим драматичним ліризмом. Ревне прагнення центральних героїв подолати обмеженість своєї природи трохи пом'якшує загальну трагікомічну пародійність сюжету.

Людська природа залишається об'єктом дослідження драматурга і в останній драмі Шекспіра — «Буря». Більшість дослідників вважають, що «Буря» була написана 1612 року, а через рік поставлена в придворному театрі з нагоди святкування шлюбу дочки Якова I принцеси Єлизавети і пфальцграфа Фрідріха. Уперше надрукована in folio 1623 року.

Як більшість шекспірівських драм, «Буря» не має єдиного сюжетного першоджерела, хоч у п'єсі й використано окремі мотиви, що зустрічаються в сучасній драматурговій літературі. Найближча до сюжетної ситуації «Бурі» п'єса німецького автора Якуба Айрера «Прекрасна Сідея» (кінець XVI — початок XVII ст.) та іспанський текст Антоніо де Еслави «Зимові вечори» (опубліковано в 1609—1610 роках). В обох творах герой — маг і чародій, шлюб молодих закоханих сприяє примиренню батьків і т.ін. Крім того, у німецькій п'єсі є образи, що нагадують Аріеля і Калібана, а в А. де Еслави вирішальну роль у сюжеті відіграє буря. Дослідниками доведено, проте, що жоден із цих текстів не міг бути безпосередньо використаний Шекспіром. Мабуть, існувало якесь спільне для всіх творів джерело, згодом утрачене.

In folio 1623 року «Буря» відкриває розділ комедій. До цього спричинилася, певно, назва п'єси. Шекспірівські трагедії мали

імена протагоністів. У комедіях перевага віддається жанровим, гумористично-умовним назвам. Жанрова структура п'єси надзвичайно складна. У ній чимало комедійних елементів, що тяжіють до буфонади та фарсу. Драматург знову звертається в «Бурі» до створення «низового тла» подій (пародійно-фарсове повторення теми «боротьби за владу» на рівні блазеньських персонажів). Передісторія Просперо нагадує сюжети шекспірівських трагедій (наприклад, лінію Едгара та Едмунда в «Королі Лірі»). Використано в п'єсі елементи маски й антимаски, а також пасторалі, що постійно присутні в шекспірівських п'єсах останнього періоду.

«Буря» вінчає собою створення синтетичного жанру трагікомедії («трагедії зі щасливим кінцем»). Характерні мотиви останніх творів драматурга, проте, зазнають у «Бурі» кардинальних змін. Наділивши Просперо всевладдя, драматург виключив можливість втручання в розвиток подій Випадку, який у попередніх трагікомедіях символізував злигодні буття. Прагнення до стабільності позначилось і на драматичній структурі п'єси. Її дія гранично спрощена, побічна інтрига відсутня. Всі події відбуваються в одному місці, неподалік від оселі Просперо, і тривають лише кілька годин. Концентрація часу і простору, однак, не пов'язана з впливом постики класицизму, що набував певної популярності в Англії початку XVII ст. Шекспір значно ближчий до ранньобарокових форм мистецтва, з його тяжінням до складних експериментів над людською природою.

Саме цьому завданню і підпорядкована вся художня система п'єси. З елементів розколотої реальності Шекспір створює нову художню дійсність, в якій не повинно бути місця несподіваному. Драматург намагається створити на сцені оптимальні умови для вивчення людського єства. Герої «Бурі» не просто алегоричні постаті, позбавлені внутрішньої багатомірності. Саме складність природи людини примушує Шекспіра відмовитися від зовнішньої правдоподібності, за допомогою умовності надати конфлікту рельєфніших обрисів. «Буря» — це ще один варіант притчі про життя, зіграної на підмостках, яка закликає глядача не до співучасті, а до роздумів.

Острів Просперо ідеальний, але не ідилічний. Сам мотив островів трактується в п'єсі по-новому. Царство Просперо відокремлене водною стихією від позбавленого гармонії світу. Втім, підкреслюючи винятковість того світу, в якому живуть герої, Шекспір не перетворює його на пасторальну ідилію. Пасторальною моделлю людського суспільства був Арденський ліс («Як вам це сподобається»), світлими тонами були забарвлені епізоди

в лісистому Уельсі («Цимбелін») і селянській Богемії («Зимова казка»). Радісне світовідчуття юних героїв ніби осявало й світ, що їх оточував. У «Бурі» кохання Фердінанда і Міранди відіграє другорядну роль. Основну увагу приділено вже не випробуванням природного людського почуття, а протиприродній порочності людського ества. Саме негативні персонажі й потрапляють у трагікомедії в умови пасторалі, яка одразу ж втрачає колишню гармонійність.

Пасторальні мотиви в п'єсі поєднуються з мотивами утопічними. Особливо відчутно це в епізоді зі старим чесним радником Гонзало. Монолог Гонзало здавна порівнюють з міркуваннями Монтеня про життя канибалів. Віра в природну доброчесність дикунів стає однією з ілюзій XVII ст. Про вроджену доброчесність природної людини, яка не знає грошей і породженої ними соціальної нерівності, розповідали у своїх щоденниках мореплавці. У довгих міркуваннях Гонзало є, проте, фраза, яка одразу ж повертає глядача до англійської дійсності. В утопічній державі не буде «обгороджування» земель. «Золотий вік» Гонзало, таким чином, — антитеза конкретній реальності Англії. Мрії старого філософа, однак, нездійсненні, а міркування Гонзало наївні й безпорадні. Гола бура земля безлюдного острова здається йому вкритою світлою зеленню. Виникає комічний ефект невідповідності, в якому чимало й трагічних нот. Весь епізод пройнятий іронією. Віра раннього Ренесансу в довічну досконалість людської природи давно зникла, знищена реальними суперечностями часу.

Протагоністом трагікомедії є Просперо, чіє особливе місце в образній системі п'єси підкреслюється роллю героя в розвитку дії. Його сценічна функція нагадує дії ляльковика, який приводить у рух своїх артистів-маріонеток. У Просперо чимало попередників і у фольклорній, і в літературній традиціях. Віддалена спорідненість пов'язує героя з фокусниками і чародіями народного вертепу. Ставши літературним персонажем, цей образ втратив своє фарсове звучання, у ньому стали проявлятися навіть трагічні мотиви.

Можна також провести немало паралелей між Просперо і героями попередніх п'єс самого Шекспіра. Особливо багата з цього погляду передісторія володаря чарівного острова. Подібно до героїв «Короля Ліра», Просперо став свідком руйнування зв'язків між людьми. Вигнаний підступним братом Антоніо, він пережив «трагедію обманутої довіри» («Отелло», «Король Лір») і всепоглинаюче розчарування Тимона («Тимон Афінський») в природі людини. Однак трагедійним героєм Просперо не стає.

Лінія розвитку образу починається після набуття героєм трагічного досвіду. Протагоніст трагедій, який ішов від ілюзій до безрадісного прозріння, а потім до осмислення нової реальності, виконав свою функцію. Магові й чарівникові Просперо значно ближчі інші персонажі, які раніше відігравали допоміжну роль у п'єсах Шекспіра. Це — брат Лоренцо з «Ромео і Джульєтти», Церімон із «Перікла», Корнелій з «Цимбеліна». Усі ці персонажі намагалися за допомогою науки і своїх знань активно впливати на недосконалий світ. Пристрасна віра в людський розум, збагачений знанням, особливо характерна для світогляду XVII ст., віку раціоналізму. Людська природа, яка уявлялась гуманістам гармонійною, постала перед мислителями нового часу у своїй антагоністичній суперечності. Людське єство стало ареною боротьби двох начал, що виключають одне одного: власне людського і тваринного. Перемогти низьке начало в людині здатний лише розум, озброєний знанням. Героєм, який втілює у собі силу людського творчого розуму, і є Просперо.

Наука дала героєві владу над силами природи, над самим часом, закони якого він осягнув. Його волі покірні прудкий, як думка, Аріель і потворний Каліббан. При всій зовнішній антагоністичності цих образів вони невіддільні один від одного. Природа постає перед нами у двох своїх іпостасях: творчій (Аріель) і стихійно-руйнівній (Каліббан). Аріель — з роду ельфів, світлих духів природи. Предками Каліббана були сатири і фавни. Стихія Аріеля — рух, Каліббана — непорушність.

На початку XVII ст. взаємини людини і природи змінились. У ранніх творах Шекспіра одухотворена стихія виступала як усеблага сила, що пробуджувала добрі, а отже, і природні почуття («Сон літньої ночі»). З ослабленням ренесансного антропоцентризму людина починає по-новому відчувати свою залежність від природи, яка тепер для неї втілює як добре, так і лихе начала. У двоїстості природи знаходить вона пояснення власної недосконалості. Зазнає зміні таке поняття, як свобода, що раніше здавалося природним. Про звільнення від влади Просперо мріє Аріель. Для нього свобода — це повернення до колишньої єдності з рідною стихією, злиття з красою і поезією. Проте мрія Аріеля нездійсненна доти, поки у світі панує зло — адже Аріель не був вільний і до зустрічі з Просперо. Сама перетворююча функція природи несумісна з бездіяльністю, і герой змушений коритися наказам Просперо.

По-іншому розуміє свободу Каліббан. На відміну від безтілесного Аріеля він більш антропоморфний. Образ персонажа відне-

сений драматургом до низового ряду п'єси. У деформованій подобі чудовиська постала в усій своїй пародійній потворності сама суть шекспірівських антагоністів, які бачили сенс людського існування в егоїстичному задоволенні своїх пристрастей.

Хоч син чаклунки Сікоракси — персонаж фарсовий, але він не клоун у звичному розумінні, який звеселяє публіку своїми жартами. Причиною сміху тут стають метаморфози потворного. Смішний, але й неприємний вигляд героя-чудовиська. Комічний є зовнішній прояв бунту Калібана проти влади Просперо. А мотивації вчинків героя сміху не викликають. Стихийне поривання до свободи у Калібана — це шалений бунт руйнівного начала в людській природі, повсталого проти розуму. Просперо може лише приборкати Калібана, але не змінити його. Провідна колізія п'єси — випробування людської природи — програться на гротескно-фарсовому рівні.

Уже на самому початку «експерименту» Просперо-драматург підкреслює умовно-театральний характер дії (пантоміма, елементи лялькового спектаклю і т. ін.). Виникає кілька сюжетних ліній, кожна з яких по-своєму відбиває основний конфлікт п'єси, розкриваючи суперечливість самого життєвого процесу. Неоднозначні й прагнення Просперо. Чарівник хоче пробудити в персонажах-антагоністах людськість, а не покарати їх. У той же час знання людської природи позбавляє Просперо впевненості у щасливому завершенні випробування. Іронічна тональність забарвлює фінал. У комедійному ключі показано «виправлення» Антоніо, позбавлені патетики епізоди «магічного кола».

Драматизм становища Просперо породжений тим, що герой позбавлений ілюзій. Переосмисленню піддається багато колишніх ідеалів: природа, музика. Світ природи безсилий пробудити у понівеченій душі людини гармонію. Тільки чари Просперо запобігають убивству короля Неаполітанського. Не наділена всесильністю і музика. В душі Калібана, який поринув у сон, звуки музики тільки посилюють жадобу багатства. Однак Просперо не приходить до заперечення людської природи. В тривожному сум'ятті, що охопило неаполітанський двір, — можливість майбутнього прозріння.

Лінія розвитку в «Бурі», як і у всіх трагікомедіях Шекспіра, спрямована у майбутнє. Позитивним полюсом дії стають юні Фердінанд і Міранда, наділені природною шляхетністю. Та все ж і лірична лінія сюжету не залишається незмінною. Функцію Фердінанда і Міранди в розвитку дії п'єси зведено до мінімуму. Саме почуття героїв стає частиною випробування.

Фінал п'єси осяяний світлими образами вранішньої зорі і пробудження. Експеримент Просперо підтвердив складність і суперечливість людського єства, але й за нових умов триває боротьба за перемогу людяності. Зламавши свій чарівний жезл, Просперо знову повертається до людей.

Сценічні історії кожної з розглянутих п'єс дуже різняться між собою. Абсолютна першість серед театральних інтерпретацій належить раннім комедіям, великим творчим стимулом для світової режисури є змістовне й образне багатство «Бурі», а от проблемні комедії, на жаль, залишаються більше п'єсами для читання. Сучасні українські переклади комедій заохочують і до постановок, і до читання — адже в цьому томі зібрані результати творчого змагання з оригіналом найвидатніших українських майстрів художнього перекладу. Шекспір повертається до нас у поетичній мові Максима Рильського і Миколи Бажана, у мовній грі Миколи Лукаша та Юрія Лісняка, у ліричній іронії Леся Танюка. Шекспір повертається знову й знову, для кожного покоління свій і водночас вічний.

Олена Алексеєнко, Наталя Жлуктенко