

В. ШЕКСПІР: ІСТОРІЯ ТА ДРАМАТИЧНІ ХРОНІКИ

Шекспір і історія — проблема, що має декілька вимірів, кожний з яких містить свою інтригу і потребує особливих механізмів розв'язання. Для культурологів — це визначення ролі, яку відіграє Шекспірове слово в історії людства; для філософів — осягнення глибинного змісту Шекспірової візії «вічних тем», серед яких Час та Історія посідають важливе місце. Увагу служителів музи Клію незмінно привертають погляди видатного англійця на історичний процес і запропоновані ним інтерпретації чисельних історичних сюжетів, а прихильники Мельпомени, з неослабним ентузіазмом обстежуючи кожний дюйм у творчій лабораторії драматурга, намагаються розгадати давні сценічні секрети втрачених або напівзабутих театральних практик славетного «Глобуса».

Для істориків літератури, зусиллями яких здійснюється хронологічна реконструкція творчого шляху Вільяма Шекспіра, пріоритетним залишається співвіднесення конкретних художніх текстів, що вийшли з-під пера цього «позастильового»¹ чи «надстильового»² майстра слова, з провідними мистецькими стилями тогочася (ренесансом, маньєризмом, бароко) та з широким соціокультурним контекстом доби Відродження. Весь масив Шекспірових текстів усе частіше аналізується літературознавцями на тлі сучасного авторові духовно-інтелектуального життя з урахуванням конкретних соціально-політичних обставин, а естетика, поетика та ідейно-філософська своєрідність кожного із творів досліджуються з чітким дотриманням хронології шекспірівського канону.

Прикметно, що у західному літературознавстві кінця ХХ століття відчутно проступають дві протилежні тенденції. Одна з них тягнє до демістифікації Шекспірового феномену. Шляхів цієї демістифікації декілька. Це і перетворення автора «Гамлета» на продукт «енергії соціуму» та розгляд його творчих пошуків як втілення певних історично детермінованих «культурних стратегій» і «культурних практик» (французькі послідовники Мішеля Фуко, «нові історици», представники «культурного матеріалізму», фемінізму та ін.).

¹ Хлодовський Р. И. О Ренессансе, маньєризме и конце эпохи Возрождения // Типология и периодизация культуры Возрождения. — М., 1978. — С. 137.

² Горбунов А. Шекспир и литературные стили его эпохи // Шекспировские чтения 1985. — М., 1987. — С. 9.

Це і ретельний аналіз абстрагованого від автора тексту, який перетворюється на спокусливий об'єкт для аналітично-дефрагментаційних вправлянь наратологів і деконструктивістів чи реконструктивних побудов міфокритиків. При цьому народжені поетичною уявою конкретної людини унікальні художні витвори розглядаються або як самоцінні й самодостатні тексти, що аж ніяк не пов'язані з художнім мисленням і світоглядом митця, або як реалістичні замальовки, що дають інформацію про тогочасні суспільні стосунки в категоріях владних відносин (К. Гіртц, С. Грінблатт, Л. Монроз, Р. Гелджерсон), гендеру та сексуальності (К. Ньюмен, К. Кан, В. Тернер, Р. Ватсон), або як відокремлений від літературної особистості автора елемент єдиної автономної надструктури Великого Культурного Міфу (Н. Фрай, С. Барбор, Дж. Голлоуей). Цю тенденцію у сучасному шекспірознавстві Гарольд Блум влучно назвав «школою обурення», закидаючи її найактивнішим представникам намагання визначати цінність Шекспірової творчої спадщини в критеріях ринкових відносин. На його думку, великим інтелектам, що прийшли на світ пізніше, довелося стати на прю з феноменом Шекспіра, і лише гординою можна пояснити спроби декого із суперників (Вольтер, Толстой) якщо не скинути цього деміурга з його п'єдесталу, то принаймні «підверстати» його під себе, вписавши у власний, вужчий — і частково окреслений ним же — горизонт (Фройд, Еліот)¹.

Друга тенденція, що спирається на традиції класичного шекспірознавства, започатковані С. Джонсоном, Й. В. Гете, С. Т. Колриджем, представлена працями тих, хто не бажає, на відміну від пушкінського Сальєрі, перевіряти «алгеброю гармонію». Визнаючи унікальну неповторність творчої індивідуальності Великого Барда, вони прагнуть проникнути у найпотаємніші глибини Шекспірового універсуму, намагаються осягнути сутність магії його безсмертного слова (Г. Крейг, Е. Тілльярд, Л. Кемпбел, А. Лавджой, Г. Блум, С. Велс та ін.). При цьому формується доволі цілісне розуміння сенсу шекспірознавчих студій, яке, за влучним визначенням українського перекладача М. Габлевич, полягає в тому, щоб «побачити світ Шекспіровими очима і донести до інших це бачення. Пізнання Шекспірового ракурсу світобачення буде водночас пізнанням самого світу — розширенням власного горизонту в напрямку тієї межі, якої сягало його око»². Як бачимо, проблема «Шекспір і історія» з плином часу набуває ще одного смислу: це історія рецепції художньої спадщини та особистості автора, тобто історія шекспірознавчого дискурсу.

Утім, для широкого загалу шанувальників Шекспірового таланту одним із найбільш інтригуючих вимірів проблеми «Шекспір і історія» виявляється біографічний вимір, у межах якого структурується історія життя Великого Барда, незбагнення, яка історія будь-якого генія.

Постать генія — чи не єдиний феномен, що спроможний протистояти руйнівній силі його Величності Часу. Навіть Хронос, яко-

¹ Bloom H. The Western Canon. — N. Y., 1994. — P. 179.

² Габлевич М. Дещо про методологію досліджень в сучасному шекспірознавстві // Ренесансні студії. — Запоріжжя, 1998. — Вип. 2. — С. 18—19.

го греки наділили жорстокою властивістю пожирати власних дітей, тут — безсилий, адже геній належить вічності, і життєдайна енергія його творчого духу — невичерпна.

Саме незбагнена позачасовість геніальних творінь та неспроможність пересічного людського розуму осягнути природу геніальності й зумовили значною мірою виникнення так званого «шекспірівського питання», в основі якого сумніви стосовно того, що уродженець провінційного містечка, син рукавичника і посередній актор Вільям Шекспір міг бути істинним автором мистецьких шедеврів, які й через сотні років усе ще здатні хвилювати людські серця. Слід відзначити, що певні об'єктивні підстави для таких сумнівів створює гостра нестача достовірних біографічних відомостей про Шекспіра. На жаль, до наших часів дійшло дуже мало документів, пов'язаних з його ім'ям, не збереглося жодного рукопису його п'єс, жодного листа. Цілком природно, що брак документально підтверджених даних та прямих свідчень посилює будь-які сумніви, нерідко породжуючи бажання «добудувати» об'єктивно дискретну і нечітку, де в чому навіть суперечливу, біографічну схему, яка базується на нечисленних достовірних відомостях, за рахунок введення додаткових елементів — суб'єктивно підібраних фактів, непрямих доказів та різноманітних припущень. Така суб'єктивно-вибіркова «добудова» біографії митця є явищем доволі поширеним і цілком зрозумілим у гносеологічному та психологічному планах. Утім, у випадку з Великим Бардом ми маємо дещо іншу, унікальну ситуацію: чимало його біографів взагалі не визнають актора і пайовика театру «Глобус» автором тих творів, що вийшли під ім'ям Вільяма Шекспіра, тобто вони не «добудовують», не доповнюють так звану стретфордівську біографічну схему, а зовсім відкидають її, пропонуючи на роль автора Шекспірових творів іншу людину або групу людей.

На підтвердження своїх версій антистретфордівці наводять різноманітні факти з біографій сучасників видатного драматурга, відшуковують у текстах криптограми, виявляють прихований смисл чи натяки, висловлюють припущення й намагаються опосередковано продемонструвати зв'язок між окремими реальними подіями життя тієї чи іншої людини та певними фрагментами Шекспірових текстів. Внаслідок цього й з'явилася низка так званих антистретфордівських гіпотез, спільною рисою яких є незгода з тим, що автором геніальних шекспірівських творів був простолюдин-актор, уродженець провінційного Стретфорда-на-Ейвоні.

Стартовою точкою у розгортанні полеміки навколо постаті творця «Гамлета» і «Короля Ліра» можна вважати 1747 рік, коли архіваріус Джордж Грін знайшов заповіт Вільяма Шекспіра. Власник цієї безцінної знахідки був приголомшений не стільки історичною вагою самого документа, скільки характером тієї особи, що з нього вимальовувалася: це заклопотаний наймізернішими фінансовими дрібницями чоловік, котрий опікується виключно матеріальними, майновими проблемами і жодним словом не згадує про власні п'єси. Такий образ аж ніяк не відповідав масштабів і величчю особистості автора геніальних творінь, котрий за силою свого інтелекту та надзвичайно високим рівнем загальної культури й ерудиції спромігся випередити найталановитіших і найосвіченіших людей свого часу. В подальшому, протягом більш ніж 250-річної історії дискутування

стосовно авторства Шекспірових творів було висунуто 57 «кандидатів у Шекспіри», причому більшість із них — представники вищих суспільних кіл.

Першою — і однією з найпопулярніших — стала так звана «беконіанська» версія, що ґрунтується на наявності численних збігів між думками, викладеними у записниках і філософських працях Френсіса Бекона (1561—1626), та ідеями, які знайшли художню репрезентацію у творах Шекспіра. На користь цієї гіпотези беконіанці наводять чимало аргументів, серед яких зустрічаються як доволі переконливі, так і досить безглузді (зокрема ті, що стосуються такого собі шифру, який нібито дозволяє «вчитати» у текстах першого видання Шекспірових творів звернення Френсіса Бекона до нащадків). Серед прибічників цієї версії можна згадати Р. Лоренса («Життя та пригоди здорового глузду», 1769), Дж. С. Гарта («Хто писав п'єси Шекспіра?», 1852), Делію Бекон («Викриття філософії п'єс Шекспіра», 1857), О. Оуена («Історія шифру Френсіса Бекона», 1893—95), І. Донеллі («Велика криптограма», 1888), Е. Галлуп («Двосторонній шифр Френсіса Бекона», 1899), Марка Твена («Чи вмер Шекспір?», 1909), Е. Дарнінг-Лоренса («Бекон — Шекспір», 1910), П. Лірі («Чи є тайнописи у Шекспіра?», 1993), В. Германа («Портрет Шекспіра або особиста справа Френсіса Бекона», 2002). Утім, не дуже віриться в те, що з-під пера такої раціоцентричної людини, як Френсіс Бекон, котрий був наділений надзвичайно холодним і розсудливим розумом, могли вийти осянні, по-моцартівськи легкі комедії та емоційно насичена палітра сонетів. За спогадами сучасників, англійський філософ був дуже амбіційною і честолюбною людиною, тож навряд чи міг би відмовитися від слави творця популярних п'єс. Крім того, проти «беконіанської» версії певною мірою спрацьовують і підрахунки вчених: словник драматурга і поета Вільяма Шекспіра, як з'ясувалося, нараховує близько 20 тисяч слів, а словник мислителя і державного діяча Френсіса Бекона — лише 9 тисяч.

Доволі популярною виявилася і висловлена ще в 90-ті роки XIX ст. ідея ототожнення постатей Вільяма Шекспіра і Роджера Меннерса, п'ятого графа Ретленда (1576—1612). Вона досить детально обґрунтовується у роботах С. Дамблона («Шекспір — це лорд Ретленд», 1912), Ф. Шипулинського («Шекспір-Ретленд», 1924), П. С. Пороховщикова («Шекспір без маски», 1940), а також у біографічних нарисах про Шекспіра, написаних В. Фріче (1926) і П. Коганом (1931). Прибічники цієї гіпотези вважають, що шекспірівські твори були написані Роджером Меннерсом, котрий в якості живої маски використовував актора театру «Глобус» Вільяма Шакспера. Саме так називають антистретфордianці уродженця Стретфорда-на-Ейвоні, послаючись на те, що його прізвище при народженні було записано як Shakspeare. На користь своєї версії «ретлендіанці» наводять низку аргументів, основними серед яких є такі:

— Роджер Меннерс був близьким другом Генрі Ріслі, графа Саутгемптона, якому присвячені шекспірівські поеми «Венера і Адоніс» та «Лукреція»;

— у 1596 році він здійснив подорож Німеччиною, Францією та північною Італією (відгомін цієї подорожі адепти «ретлендіанської» гіпотези вбачають у шекспірівських п'єсах «Марні зусилля кохання», «Два веронці» та «Ромео і Джульєтта»);

— у списках Падуанського університету його ім'я значиться поруч з іменами двох студентів із Данії, Розенкранца і Гільденстера (так звати придворних — персонажів «Гамлета»);

— у лютому 1601 року за участь у заколоті Есекса Роджер Меннерс був заточений у Тауері і саме в цей час відбувався перелом у світогляді Шекспіра, внаслідок чого на зміну променистим, життєрадісним комедіям прийшли сповнені філософського смутку і драматизму трагедії, зокрема «Гамлет», «Отелло», «Король Лір», «Макбет»;

— у 1603 році, вже після смерті Єлизавети, граф Ретленд перебував з посольством у Данії, а наступного року вийшло друге видання «Гамлета», яке було доповнене фрагментами (загалом близько півтори тисячі строк), насиченими географічними подробицями.

До «ретлендіанців» примикає й російський дослідник І. М. Гілілов — автор книги «Гра про Вільяма Шекспіра чи Таємниця Великого Фенікса» (1997), яка мала гучний резонанс у колах знавців та шанувальників творчості англійського драматурга і спричинила черговий сплеск інтересу до «шекспірівського питання» наприкінці ХХ століття. Новим у гіпотезі І. М. Гілілова є те, що авторство графа Ретленда він доводить на основі аналізу шекспірівської поеми «Фенікс і голуб» (автори російських і українських перекладів зазвичай пропонують назву — «Фенікс і голубка»), яка увійшла до поетичного збірника Роберта Честера «Жертва кохання». У поемі зображена пара закоханих птахів, які несподівано вмирають один за одним, залишивши по собі не потомство, а «цнотливу красу своїх стосунків». І. М. Гілілов убачає у цьому аналогію з бездітним подружжям Ретлендів: залишена ними краса — це і є шекспірівські твори. Дослідник стверджує, що Ретленд вигадав містифікаторську Гру в Шекспіра. За правилами цієї Гри сімнадцятирічний граф найняв знайомого актора Вільяма Шакспера, аби той видавав його твори за свої власні. Згодом до цієї Гри, що зберігалася у цілковитій тайні, прилучилася шляхетна дружина графа Ретленда — Єлизавета, дочка великого поета Філіпа Сідні і хрещениця королеви, а також кілька найближчих друзів.

Слід зауважити, що «ретлендіанська» гіпотеза не у всьому узгоджується з усталеною хронологією Шекспірового канону та зі змістом деяких сонетів (зокрема 25-го та 91-го). Певні сумніви викликає також і принципова можливість багаторічного використання Ретлендом «живого псевдоніму». Адже важко повірити, що кричуща невідповідність між широченною ерудицією й філософською глибиною геніальних творів та інтелектуально-духовною пересічністю, якщо не сказати примітивністю, малоосвіченого маріонеткового актора протягом 22 років могла залишатися непоміченою, і що оточуючі, серед яких, до речі, були й конкуренти драматурга, виявилися нездатними побачити та оприлюднити це очевидне протиріччя. Певні труднощі виникають у прибічників цієї версії й через те, що Роджер Меннерс був на 12 років молодшим за актора Шакспера. Тож виходить, що перші історичні хроніки, які датуються 1590 роком, граф Ретленд мав написати ще у 14-річному віці.

Однією з найбільш популярних гіпотез тривалий час залишається і так звана «оксфордівська» версія, згідно з якою автором шек-

спірівських творів був Едвард де Вере, сімнадцятий граф Оксфордський (1560—1604). Вперше таке припущення висловив Дж. Т. Луні у книзі «Шекспір розпізнаний» (1920), що започаткувала «оксфордіанство». В ній дослідник виділив 9 загальних та стільки ж індивідуальних рис, які, на його думку, мали бути притаманні авторів шекспірівських творів, і зробив висновок, що тільки граф Оксфордський міг бути автором цих видатних п'єс. Згодом у цієї гіпотези виявилось багато adeptів, найвідомішими серед яких є Дороти і Чарлтон Огберни («Ця зірка Англії», 1952), їхній син Чарлтон Огберн Молодший («Таємничий Вільям Шекспір», 1984), В. Гуп і К. Голстон («Дискусія щодо авторства Шекспіра: аналіз претендентів на авторство, їхні поборники та критики», 1992), В. Клір («Шекспірівська змова», 1993), Р. Вален («Шекспір: хто він був?», 1994), Дж. Собран («Відомий під ім'ям Шекспір», 1997), Р. Стритматтер (дисертація «Нотатки на полях Женевської Біблії Едварда де Вере», 2000). У 1957 році прихильники «оксфордіанської» версії навіть створили у Нью-Йорку міжнародне товариство (The Shakespeare Oxford Society), яке ставить за мету домогтися затвердження Едварда де Вере загально визнаним автором шекспірівських творів. Сьогодні члени цього товариства здійснюють активну дослідницьку роботу, видають свій інформаційний бюлетень та журнал «Оксфордіанець» («Oxfordian»), проводять щорічні конференції.

На основі аналізу певних фактів і відомостей «оксфордіанці» вибудовують власну систему аргументації, що включає такі центральні положення:

— Едвард де Вере був високоосвіченим аристократом, котрий, як і автор шекспірівських творів, чудово орієнтувався в реаліях королівського двору та добре розумівся у нюансах політики;

— ще за життя він вважався одним із найталановитіших авторів театральних п'єс, мав власну театральну трупу, яка давала приватні вистави для королеви;

— деякі факти особистого життя Едварда де Вере нагадують події, що трапляються з шекспірівськими героями: приміром, він, як і Гамлет, рано втративши батька, страждав через повторне заміжжя матері та побував у полоні в піратів;

— у фондах вашингтонської Фолджерівської шекспірівської бібліотеки Роджер Стритматтер знайшов екземпляр Біблії, що належала Едварду де Вере; на її полях і форзацах виявлені власноручні нотатки графа, які нагадують деякі фрагменти «Гамлета».

Утім, з самого початку впадає у вічі очевидна суперечність, яку не можуть ігнорувати навіть палкі прихильники цієї версії. Річ у тім, що Едвард де Вере вмер раніше, ніж були написані пізні твори (щонайменше з десятик п'єс) Шекспіра. І цей факт змушує adeptів «оксфордіанства» шукати додаткові відомості й аргументи, щоб пояснити механізм появи творів після смерті автора. У вирішенні цієї проблеми «оксфордіанці» не одностайні: одні говорять про неправильне датування шекспірівських творів або прагнуть довести, що усі вони були написані графом Оксфордським ще до 1604 року, але оприлюднені деякі з них уже після його смерті; інші ж вважають, що у 1604 році Едвард де Вере не помер, а лише містифікував власну смерть, маючи на те певні вагомі причини.

У 1915 році Роберт Фрейзер у книзі «Мовчазний Шекспір» вперше висловив думку, що за маскою Шекспіра міг приховуватися

Вільям Стенлі, шостий граф Дербі (1560—1642), котрий, як і Вільям Шекспір, мав ініціали W. S. Через чотири роки у Франції з'явилася праця Абеля Лефранка «Під маскою Вільяма Шекспіра...», в якій відомий вчений показав, що Шекспір мав добре знати Францію та французьке правосуддя, і на цій підставі зробив припущення, що автором шекспірівських творів був саме Вільям Стенлі. Згодом Р. Лукас («Таємниця життя Шекспіра», 1937) і А. Тітерлі («Особа Шекспіра», 1952) доповнили цю гіпотезу новими біографічними відомостями, текстовими порівняннями та різноманітними аргументами, а А. Еванс («Шекспірівське магічне коло», 1956) навіть розширив її, висловивши припущення, що граф Дербі очолював таємний гурток інтелектуалів, які спільними зусиллями створювали шекспірівські шедеври. До цього гуртка, на думку англійського дослідника, разом з іншими відомими людьми входили також Едвард де Вер, Роджер Меннерс та Френсіс Бекон.

Доволі популярною є також гіпотеза, згідно з якою за маскою Шекспіра приховувався відомий драматург К. Марло, котрий начебто у 1593 році не загинув у сумнозвісній бійці в дептфордському трактирі, а переховувався на континенті, звідки й надсилав свосму покровителеві серу Френсісу Волсінгему п'єси та сонети. Роль «живого псевдоніму» при цьому виконував актор і співвласник театру «Глобус». Основні аргументи на користь цієї версії, що пов'язані головним чином з літературним талантом Марло, високим рівнем освіченості (син чоботаря з Кентербері, він спромігся здобути ступінь магістра Кембриджського університету) та деякими цікавими обставинами його приватного життя (певний час він був агентом секретної служби міністра Френсіса Волсінгема, неодноразово виконував таємні доручення на континенті, у 90-ті роки входив до гуртка вільнодумців, очолюваного Волтером Релі), представили у своїх працях К. Гофман («Вбивство людини, що була Шекспіром», 1955), Д. Ріс Вільямс («Шекспір, твоє ім'я — Марло», 1966), Д. та Б. Вінчкомби («Справжній автор або автори Шекспіра», 1968), А. Райт («Історія, яку розповіли сонети», 1994).

Існує ще декілька менш поширених «антистретфордянських» теорій, в яких на роль автора шекспірівських творів пропонуються представники вищих кіл елізаветинського суспільства, державні діячі та впливові особи, приміром, зведений брат королеви лорд-камергер Генрі Тюдор (лорд Генсдон), Роберт Сесіл (граф Солсбері), Генрі Ріслі (граф Саутгемптон), сестра Філіпа Сідні Мері Герберт (графиня Пембрук) і навіть сама королева Єлизавета Тюдор. Не оминають «антистретфордянці» своєю увагою і відомих у ті часи «men of letters»: до числа вірогідних творців шекспірівських шедеврів деякі з них включають, наприклад, Роберта Гріна, Томаса Лоджа, Джона Лілі, Томаса Неша, Джорджа Піля, Волтера Релі. Щоправда, усі ці гіпотези ґрунтуються здебільшого лише на окремих біографічних збігах чи на поодиноких текстових або смислових аналогіях, тож часто-густо їм бракує цілісності та переконливості. Це змушує дослідників будувати комплексні гіпотези про так зване «змішане», тобто колективне, авторство (наприклад, Френсіс Бекон + Роджер Меннерс, Крістофер Марло + Френсіс Бекон + Едвард де Вер, Крістофер Марло + Волтер Релі + Роджер Меннерс, графиня Мері Пембрук + її сини Вільям, граф Пембрук, та Філіп, граф Монтгомері). До речі, є серед «антистретфордянців» і так звані

агностики, які категорично заперечують авторство уродження Стретфорда-на-Ейвоні, актора театру «Глобус», однак не пропонують ніякої альтернативи на роль автора шекспірівських творів.

Попри величезне розмаїття «доказів», які пропонуються прибічниками тієї чи іншої версії на користь «свого кандидата у Шекспіри», аргументи, що спрямовані проти ортодоксальної стретфордіани, пов'язані головним чином з біографією поета й по суті можуть бути зведені до трьох ключових положень.

По-перше, це глибока переконаність у тому, що син провінційного ремісника й торговця, який ніколи не навчався в університеті, аж ніяк не міг продемонструвати такої надзвичайно широкої обізнаності у найрізноманітніших сферах науки і культури. Адже вчені підрахували, що Шекспір увів у лексикон англійської мови понад 3200 нових слів, у його творах зустрічаються назви 63-х видів рослин та містяться численні згадки про важливі відкриття у сфері природничих наук. Крім того, автор Шекспірового канону був добре обізнаний з античною спадщиною, теоріями італійських гуманістів, прекрасно орієнтувався у питаннях юриспруденції та мистецтва, знався на історії, астрології, медицині, володів французькою, італійською, латинською та давньогрецькою мовами. Усе це, на думку антистретфордівців, вступає у протиріччя з інтелектуально-психологічним портретом малоосвіченого провінціала, який вималюється із тих нечисленних архівних документів, що стосуються актора Вільяма Шакспера (Shakspeare).

По-друге, це сумніви стосовно того, що простолюдин, який не мав особистого досвіду служби при королівському дворі й не брав участі у закордонних подорожах чи місіях, був здатний так глибоко проникнути у сутність соціально-політичних конфліктів, так тонко і переконливо відтворити інтелектуально-психологічну атмосферу своєї епохи, так точно передати особливості національних характерів (темпераментність італійців, хоробрість шотландців, домовитість валлійців, схильність французів до розкошів і розваг та ін.).

По-третє, це доволі дивовижна, сповнена загадок і парадоксів історія посмертної слави Шекспіра. Одразу після смерті поета жоден із тогочасних літераторів не відгукнувся на цю трагічну подію, а перші епітафії були надруковані лише через декілька років. Надгробний пам'ятник на його могилі у стретфордській церкві Святої Трійці, що з'явився лише у 1623 році, неодноразово перероблявся. Спочатку це було зображення огрядного бородатого чоловіка, який обома руками притискує до себе якийсь мішок або подушку (так описували надгробок антиквар Вільям Дугдейл у 1665 році та перший біограф Шекспіра Ніколас Роу в 1709 році). Згодом, коли ім'я англійського драматурга почало завойовувати всесвітню славу, надгробний бюст набув більш шляхетного вигляду: мішок зник, замість нього у правій руці чоловіка з'явилося перо, а в лівій — аркуш паперу. Ауру таємничості посилює й Перше фоліо (1623), в якому і дивний портрет драматурга (права частина камзолу зображена спереду, а ліва — зі спини, через що обидві руки у джентльмена виявляються правими, а від підборіддя до лівого вуха видно темну смужку, внаслідок чого створюється враження, ніби обличчя прикрите маскою), і сповнені двозначностей вірші-присвяти дають чимало підстав для усіялих домислів.

Слід відзначити, що майже на кожен аргумент антистретфордівців представники ортодоксального шекспірознавства наводять свої контраргументи, демонструючи слабкі місця в концепціях опонентів. У прибічників стретфордівства однією з провідних є теза, згідно з якою автор Шекспірового канону повинен був прекрасно орієнтуватися у тонкощах тогочасної театральної практики й акторського ремесла. Театрознавчий аналіз текстів п'єс Великого Барда свідчить про те, що драматург не тільки враховував абсолютно всі деталі, необхідні для успішної сценічної реалізації творчого задуму, а й брав до уваги фізичні можливості акторів, вочевидь спираючись на власний акторський досвід. До речі, й сучасники Шекспіра не висловлювали сумнівів у тому, що саме актор і співвласник «Глобуса» був автором «Гамлета» і «Короля Ліра». Одні вважали його другом, інші — ворогом, одні широко захоплювалися його талантом, інші ж кепкували з приводу його недостатньої освіченості. Проте і для перших, і для других він був цілком реальною людиною, згадки про яку збереглися на сторінках тогочасних творів.

Першим друкованим відгуком про Вільяма Шекспіра вважається в'їдливо-саркастичний пасаж, що міститься у памфлеті Роберта Гріна «Гріш мудрості, придбаний за мільйон каяття» (1592). Представник когорти так званих «університетських умів», популярний романіст і драматург, якого сучасники називали «жіночим Гомером», вочевидь, дуже ревниво сприймав перші успіхи свого конкурента. Тож звертаючись до колег-драматургів, він закликає їх не вірити акторам, поміж яких з'явився «вискочень-ворон, прикрашений нашим пір'ям, ... який вважає себе єдиним «пострясателем театральних підмостків у країні»¹.

Френсіс Мерез, один із перших літературних критиків у Англії, називав Шекспіра «медоточивим», а письменник Джон Девіс — «достойним співрозмовником монархів». Драматург Френсіс Бомонт висловлював глибоку переконаність у тому, що кращі рядки Шекспіра «вчителі будуть наводити нашим нащадкам як приклад того, що іноді смертний спроможний знаходити дорогу при туманному світлі Природи»². Та все ж найвища похвала пролунала на адресу Шекспіра зі сторінок поеми-епітафії, написаної його другом, відомим драматургом Беном Джонсоном: «Радій, Британіє! Ти можеш пишатися тим, кому всі театри Європи повинні складати шану. Він належить не тільки своєму часові, а й усім вікам! Усі музи були якраз у розквіті, коли з'явився він, щоб, наче Аполлон, приємно потішити наш слух і щоб зачарувати нас, наче Меркурій!» Сама Природа пишалася і з радістю вбиралася в шати його поезії!»³.

З плином часу кількість компліментарних відгуків як пересічних шанувальників театру, так і діячів культури, про поетичний

¹ *Greene R. A Groatworth of Wit (selection) // Renaissance England. Poetry and Prose from the Reformation to the Restoration / Ed. by Lamson R. and Smith H. — N. Y., 1956. — P. 427.*

² Цит. за: *Chambers E. K. William Shakespeare. A Study of Facts and Problems. In 2 vol. — Oxford, 1930. — V. 2. — P. 224.*

³ *Johnson Ben. To the memory of my beloved, the author, master William Shakespeare and what he hath left us. / Complete Works of William Shakespeare. — Glasgow, 1994. — P. XLIV—XLIV.*

геній Шекспіра стрімко зростала: своє захоплення висловлювали Жермена де Сталь, Шатобріан і Стендаль, Лессінг, Гете і Новалис, Пушкін, Лермонтов і Тургенєв, Шевченко, Франко і Леся Українка. Звісно, зрідка лунали й дещо відмінні оцінки. Можна пригадати, зокрема, саркастичні випадки Вольтера та сповнені упередженості зауваження Льва Толстого, а також досить парадоксальні на перший погляд судження Гегеля і Флобера, які, відзначаючи граничну об'єктивність Шекспірового слова, ставлять драматурга поза мораллю, «по той бік добра і зла». Дехто з видатних людей, приміром, Чарльз Діккенс, Ральф Вальдо Емерсон, Волт Вітмен, Отто фон Бісмарк, Марк Твен, Зигмунд Фройд, Анна Ахматова, Володимир Набоков, взагалі ставили під сумнів авторство Шекспіра-актора, поповнюючи ряди антистретфордівців.

У процесі довготривалого діалогу стретфордівців і антистретфордівців «відкриваються» нові факти й відомості про життя Вільяма Шекспіра та його сучасників. Незаперечним позитивним моментом є те, що в ході дискусії навколо постаті Вільяма Шекспіра уважно вивчається духовна атмосфера і соціально-політичний клімат пізньоренесансної Англії, ретельно аналізуються Шекспірові твори, старанно досліджуються різноманітні архівні документи, художні тексти та інші літературні пам'ятки елізаветинсько-яковитської доби.

* * *

Канонічна біографія Вільяма Шекспіра складалася протягом останніх трьох з половиною століть на основі нечисленних документально підтверджених фактів та апокрифічно-легендарних відомостей. На жаль, ані за життя, ані відразу ж по смерті драматурга не було написано жодного його життєпису. Тож не дивно, що в біографії Шекспіра зустрічаємо чимало слів з відтінком гіпотетичності й непевності: «вірогідно», «ймовірно», «можливо», «схоже, що», «з огляду на звичну для тих часів практику, можна припустити» та ін. Навіть дата його народження достеменно невідома: вона встановлена за датою хрещення (26 квітня 1564 року), яка зафіксована у книзі парафіяльної церкви св. Трійці провінційного містечка Стретфорд-на-Ейвоні. Оскільки в ті часи дитину зазвичай хрестили третього дня, то днем народження великого драматурга прийнято вважати 23 квітня. Така дата цілком влаштовує англійців з огляду на її знаковість: цей день є днем св. Георгія — покровителя Англії, тож символічно, що великий національний поет народився у день національного свята.

Батько поета, Джон Шекспір, якого внаслідок міфотворчості антистретфордівців незрідка уявляють малоосвіченим мужлаєм, насправді був доволі впливовою і авторитетною у своєму місті людиною: з 1557 року він протягом двох десятиліть обіймав почесну посаду олдермена, у 1568 році мешканці Стретфорда обрали його бейліфом, тобто міським головою, а 1571 року він був призначений на посаду мирового судді. Дружина Джона Шекспіра, Мері, походила з роду заможного землевласника дворянина Роберта Ардена і отримала від батька чималий посаг. У родині Шекспірів було восьмеро дітей, шоправда, лише п'ятеро дожили до дорослого віку. Найстаршим серед них був Вільям, на якого батьки поклали великі надії і сподівання.

У семирічному віці Вільям Шекспір, котрий на той час вже, очевидно, вмів читати і писати, був відданий до стретфордської граматичної школи, яку відвідував протягом семи років. У школах такого типу учні навчалися безкоштовно, а освіта мала здебільшого гуманітарний характер. Пріоритет надавався латинській граматиці та риториці, старанно вивчалися також і твори кращих античних авторів, зокрема Цицерона, Вергілія, Овідія, Плавта, Теренція та Сенеки. Тож не дивно, що в текстах Шекспіра можна зустріти чимало афоризмів, крилатих фраз і висловів відомих класиків, які, схоже, цитувалися по пам'яті. І хоча Бен Джонсон стверджував, що Шекспір «погано знав латину, а грецьку — ще гірше», це аж ніяк не свідчить про загальний низький рівень знань випускників граматичних шкіл. Річ у тім, що сам Бен Джонсон закінчив елітарну Вестмінстерську школу, де викладали найкращі педагоги і талановиті вчені (приміром, історіограф і філолог Вільям Кемден), отже, цілком природно, що в своїх оцінках він виходив із власних уявлень про філологічну ерудицію.

У 1577 році фінансові справи родини різко погіршилися, невдовзі через борги Джон Шекспір змушений був продати успадковані від Роберта Ардена землі, тож про подальшу освіту старшого сина годі було й мріяти. Чим займався Вільям Шекспір після 1578 року достеменно не з'ясовано: існують припущення, що він допомагав батькові в утриманні багатодітної сім'ї, працюючи чи то молодшим учителем у школі, чи то учнем різника на скотобійні.

У вісімнадцятирічному віці Вільям Шекспір одружився з донькою заможного селянина Анною Гетвей, яка була старшою за нього на вісім років. Через півроку у них народилася донька Сьюзен, а два роки потому — двійнята Джудіт і Гамнет. Однак подружнє життя майбутнього драматурга, вочевидь, не було безхмарним: у 1587 році він вирушив до Лондона, залишивши сім'ю у Стретфорді на утриманні своїх батьків. Згідно з легендою, що переповідається першими його біографами, то була втеча від переслідувань сера Томаса Люсі, на чийх землях молодий Шекспір нібито займався браконьєрством. Проте існують й інші версії пояснення такого рішучого кроку: можливо, він посварився з хазяїном, у якого служив, а можливо, спокусившись принадами акторського життя, приєднався до однієї з тих мандрівних труп, що частенько навідувались у Стретфорд.

Чим саме займався Шекспір у столиці протягом перших двох років точно невідомо: чи то стеріг під час вистав коней, чи то виконував допоміжні функції у самому театрі, працюючи суфлером або забезпечуючи належні шумові ефекти. Його акторська кар'єра розпочалася, ймовірно, у театрі «Роуз» десь наприкінці 80-х років, а згодом, разом із трупою Джеймса Бербеджа йому довелося попрацювати і в «Театрі» (1594—1597), і в «Куртині» (1598—1599), і в «Глобусі», збудованому в 1599 році синами Бербеджа. Як актор Вільям Шекспір не відзначався ані високою майстерністю, ані великими здібностями: грав здебільшого другорядні ролі (достеменно відомо, що у власних п'єсах він зіграв тінь батька Гамлета і старого слугу Адама в комедії «Як вам це сподобається»). До речі, в ті часи акторське ремесло взагалі було малопочесним, а пуританські захисники чеснот, які у 80-ті—90-ті роки розпочали свій наступ на світське мистецтво і вважали театр «школою непристойностей» та «справж-

нісінькою бійнею християнських душ», навіть прирівнювали акторів до «бродяг, нероб, злидарів та інших трутнів, що паразитують на тілі країни».

Утім, театральне життя в Лондоні вирувало. Збільшувалася кількість акторських труп, які починали конкурувати одна з одною, докладаючи чималих зусиль заради досягнення успіху в глядацької аудиторії, чії художні смаки й вимоги стрімко зростали. Завдяки творчим пошукам «університетських умів» — Джона Лілі, Крістофера Марло, Томаса Кіда, Роберта Гріна, Томаса Лоджа, Джорджа Піля — у царині національної драматургії відбулися суттєві якісні зрушення, які й підготували ґрунт для нечуваного підйому англійського театального мистецтва наприкінці XVI — на початку XVII ст. Його тріумф, його безсмертна слава, що непідвладна ані безжалюньому часові, ані безупинним змінам людських уявлень, його світова популярність, що здатна легко долати державні та мовні кордони, пов'язані насамперед з іменем Вільяма Шекспіра.

Творча діяльність цього митця, на думку літературознавців, розпочалася на початку 90-х років. Вже 1592 року він був знаний у театральному середовищі Лондона як драматург, але точно датувати його ранні п'єси надзвичайно важко. Сучасні науковці вважають першими драматичними творами Шекспіра «Комедію помилок» та історичні хроніки «Генріх VI» і «Річард III». Дебют молодого драматурга, вочевидь, виявився доволі успішним. Непрямими доказами на користь такого припущення слугують уже згадуваний критичний закид Роберта Гріна, котрий у 1592 році звинувачував вискочня-актора у надмірній зухвалості й амбіційному бажанні бути «найкращим потрясателем сценічних підмостків в Англії», та запобігливі зауваження Генрі Четтла стосовно його особистої непричетності до Грінових образливих пасажів.

Щоправда, справжнє визнання літератору-початківцю принесли не перші п'єси, а поеми «Венера і Адоніс» (1593) та «Збезчещена Лукреція» (1594), присвячені Генрі Ріслі, графу Саутгемптону — молодому можновладцю, шляхетному покровителю мистецтв, що був наділений блискучим розумом і численними талантами. Відгомін популярності цих поем зустрічаємо на сторінках тогочасних творів: хвалу авторові «Лукреції» склали Майкл Драйтон («Легенда про Матильду», 1594) та Річард Ковел («Полімантея», 1595), про поголовне захоплення молоді Шекспіровою «Венерою» згадували відомий літератор-єлизаветинець Габріель Гарві (один із когорт «університетських умів»), поет Річард Барнфілд, сатирики Томас Вівер та Джон Девіс, а також автори анонімної п'єси «Повернення з Парнасу», що ставилася на сцені Кембриджського університету. Про надзвичайний успіх перших поетичних творів Шекспіра свідчить також і той факт, що поема «Венера і Адоніс», приміром, ще за життя автора була перевидана вісім разів.

Перші поеми, вельми оригінальні в ідейно-змістовому плані й позначені незбагненною художньою віртуозністю, не тільки принесли авторові популярність, але й суттєво поліпшили його фінансові справи. Біографи вважають, що саме нечувана щедрість графа Саутгемптона, який по-царськи винагородив літератора-початківця, заклала основи майбутнього добробуту Шекспіра. У 90-ті роки він спромігся стати співвласником «Глобуса», придбав для своєї родини найкращий у Стретфорді будинок та здійснив заповітну мрію

свого батька, Джона Шекспіра, — одержав дворянський статус і право на фамільний герб.

Тонкий психологізм Вільяма Шекспіра і його майстерність у відтворенні стихії почуттів були високо оцінені сучасниками, які після виходу «Венери і Адоніса» та «Збезчещеної Лукреції» нарекли його «англійським Овідієм». Слушність такого улесливого порівняння стане ще більш очевидною згодом, коли явить себе світові цикл сонетів — поетична сповідь людської душі.

Сонетарій, що складається зі 154 віршів, створювався протягом багатьох років (перші письмові згадки про «солодкоголосі сонети Шекспіра» з'явилися ще у 1598 році). Надрукований у 1609 році, він відбиває і зміну психологічних настроїв поета, і ті суттєві трансформації світоглядних уявлень, якими було позначене найбільш плідне у творчому плані десятиліття літературної діяльності Великого Барда.

«Шекспірівський канон» — тобто сукупність творів, що, вірогідно, належать перу Шекспіра, крім згаданих поем і збірника сонетів, включає ще тридцять сім п'єс та декілька віршованих творів. Жодного рукопису шекспірівських п'єс, на жаль, не збереглося, тож не дивно, що достовірність окремих текстів, які за життя автора з'являлися в окремих виданнях у скороченому, а часом і у перекрученому вигляді (здебільшого такі тексти склалися акторами по пам'яті або компілювалися із записів «шпигунів», що засилялися на виставу), та міра причетності Великого Барда до появи окремих п'єс (зокрема «Перікла» чи «Генріха VIII») все ще залишаються об'єктами жвавих дискусій шекспірознавців. Не існує й усталеного погляду на проблему періодизації творчості драматурга. Деякі вчені, зокрема М. Морозов, О. Смирнов, Ю. Шведов, М. Шаповалова, відзначають у його творчості три періоди, кожен з яких характеризується домінуванням певних умонастроїв та жанрових форм, пріоритетною увагою автора до певних проблемно-тематичних вузлів та ідейних концептів. Перший період (1591—1601) вони називають «оптимістичним», оскільки написані в ті часи твори — а це і дев'ять історичних хронік, і веселі, сповнені життєстверджуючого пафосу комедії, і ранні трагедії «Тіт Андронік» (1593—94), «Ромео і Джульєтта» (1594—1595) та «Юлій Цезар» (1599—1600) — просякнуті вірою в торжество позитивних начал, у можливість перемоги сил добра, справедливості, людяності й розуму. Щоправда, останню зі згаданих трагедій здебільшого вважають рубіжним твором, який провіщує нову емоційно-світоглядну парадигму, що визначатиме провідну тональність наступного — «трагічного» — періоду творчості драматурга.

Саме другий період (1601—1608), коли повною мірою розкрився поетичний геній Шекспіра, а глибокий смуток його філософських прозрінь явив себе світові у неосяжній величі монологів Гамлета і короля Ліра, по праву вважається зоряним часом Великого Барда. У написаних у цю пору трагедіях «Гамлет», «Отелло», «Король Лір», «Макбет», «Антоній і Клеопатра», «Коріолан» і «Тимон Афіїнський» найбільш цілісно представлена Шекспірова візія складного й суперечливого духовного світу особистості, відчутно проступає критичне ставлення до гуманістичної ідеалізації людини. Навіть у комедіях «Троїл і Кресіда», «Кінець діло хвалить» та «Міра за міру», які за своїм емоційним настроєм і драматичною структурою поміт-

но відрізняються від ранніх Шекспірових комедій, відчувається гіркий присмак глибоких розчарувань, сумніви у можливості реалізації ідеалів добра і справедливості. О. Смирнов називає цей період творчості драматурга «часом трагічного гуманізму»¹, а О. Анікст співвідносить його з маньєризмом, наголошуючи на тому, що саме у великих трагедіях Шекспіра «проявилася реакція на гармонійний стиль Ренесансу, виникло нове розуміння природи людини, яке підкреслює її глибоку внутрішню суперечливість»².

Останній, так званий «романтичний», період творчості Шекспіра охоплює 1608—1613 роки. Написані в цей час трагікомедії «Перікл», «Цимбелін», «Зимова казка» і «Буря», а також історична хроніка «Генріх VIII» сповнені драматизму, що характерний для творів другого періоду, проте позбавлені песимізму. Фінали трагікомедій, які інколи називають романтичними драмами, щасливі, однак цим творам бракує тієї безжурної веселості й світлого гумору, що були притаманні раннім комедіям драматурга.

Безперечно, періодизація, що вибудовується на базі певних абстрактно визначених критеріїв, є досить умовною. Адже на художню творчість великого митця впливало чимало факторів, серед яких можна назвати, приміром, соціально-політичну реальність, обставини особистого життя чи еволюцію його світоглядних та естетичних уявлень. І всі вони певною мірою детермінували динаміку й характер творчого процесу. Тож цілком природно, що й схема періодизації творчості Шекспіра багато в чому залежить від тих критеріїв, які покладаються науковцями в основу такої періодизації. Пітер Александер, наприклад, спираючись на біографічний контекст, виокремлює чотири етапи творчого розвитку В. Шекспіра: 1589—1594, 1594—1599, 1599—1608, 1608—1613 роки. Також на чотири періоди, хронологія яких, щоправда, дещо відрізняється від запропонованої П. Александером, поділяють творчість Великого Барда і російські дослідники О. Анікст, А. Горбунов, І. Шайтанов, котрі, акцентуючи увагу на стильовому аспекті, співвідносять художні пошуки драматурга з провідними стилями пізнього англійського Відродження — ренесансом, маньєризмом і бароко.

Творча біографія Шекспіра завершується 1613 роком. Саме цього року під час прем'єри «Генріха VIII» внаслідок трагічного збігу обставин спалахнув і згорів дотла театр «Глобус», театр, на сценічних підмостках якого протягом майже 15-ти років народжувалися і вмирали, перемагали і зазнавали поразок, страждали і розмірковували, шукаючи смысл буття, сотні шекспірівських героїв. Під час цієї пожежі, як вважається, й згоріли рукописи Шекспірових п'єс. Приблизно через рік «Глобус» буде відбудований заново, але «потрясатель сцени» вже не напише для його відвідувачів жодного нового рядка...

Відійшовши від театральних справ та покинувши столицю, драматург повернувся до рідного Стретфорда, де й жив разом зі своєю родиною до самої смерті. Щоправда, він остаточно не втрачав кон-

¹ Смирнов А. Из истории западноевропейской литературы. — М.-Л., 1965. — С. 195.

² Анікст А. Шекспир и художественные направления его времени / Шекспировские чтения 1984. — М., 1986. — С. 64.

тактів з тими, з ким його пов'язувало багаторічне віддане служіння Мельпомені. Свій останній день народження, приміром, Шекспір відзначив у товаристві колег-драматургів Бена Джонсона та Майкла Драйтона. На жаль, одразу ж після цієї вечірки він вмер. Це сталося 23 квітня 1616 року. До речі, у своїй духовниці, окрім родичів і стретфордських друзів, Шекспір згадав і лондонських товаришів — акторів Джона Гемінга, Річарда Бербеджа і Генрі Кондела. Згодом, через сім років по смерті Великого Барда, саме Гемінг і Кондел підготували до друку повне зібрання його творів — так зване Перше Фоліо (1623). Це видання, що побачило світ завдяки наполегливій праці друзів драматурга та покровительству синів Мері Пембрук — Вільяма, графа Пембрука і Філіпа, графа Монтгомері, й стало найкращим пам'ятником «солодоголосому лебедю Ейвона», джерелом нетлінної слави його божественної музи.

* * *

Велич Шекспіра як визначного мислителя, тонкого психолога і видатного майстра слова рельєфно проступила вже в історичних хроніках, основний масив яких був створений у 90-ті роки XVI століття.

Історичні хроніки — це оригінальне жанрове утворення, що виникло в лоні англійської ренесансної драматургії на основі активної взаємодії історіографії і драми. Написані на сюжети з вітчизняної історії, ці п'єси характеризуються виразним тяжінням до трагедійного звучання, високою подієвою динамікою, наявністю напруженого соціально-політичного конфлікту. Головними дійовими особами виступають історичні постаті, психологія, характери та вчинки яких не тільки детермінують перебіг конкретних подій, але й значною мірою впливають на хід історії.

Загалом Шекспір написав десять історичних хронік, вісім з яких науковці об'єднують у дві тетралогії, котрим притаманні єдність проблематики та певний сюжетний зв'язок. У них висвітлюються перипетії найдраматичнішого періоду національної історії — міжусобної боротьби Ланкастерів та Йорків (двох гілок королівської династії Плантагенетів), що призвела до братовбивчої війни Білої та Червоної троянд (1455—1485). Першу тетралогію складають три частини «Генріха VI», написані, відповідно, у 1592, 1590 та 1591 роках, і «Річард III» (1592—1593). Зображені в ній соціально-політичні катаклізми за хронологією відбувалися пізніше, ніж ті історичні події, що відтворені у другій тетралогії, до якої входять хроніки «Річард II» (1594—1595), перша частина «Генріха IV» (1596—1597), друга частина «Генріха IV» (1598—1599) та «Генріх V» (1599). Осібно стоять дві інші історичні п'єси Шекспіра — «Король Джон» (1596—1597) та «Генріх VIII» (1612). У першій з них йдеться про розбрат між англійцями на початку XIII століття, що був зумовлений узурпацією влади молодшим сином Генріха II, принцом Джоном. За характером конфлікту, розглянутими проблемами та ідеологічним лейтмотивом цей твір може вважатися своєрідним ідейно-тематичним «прологом» до тетралогій. У хроніці «Генріх VIII», де представлено недавнє минуле, Шекспір знову звертається до осмислення суспільно-політичних питань, які перегукуються з проблематикою основного масиву його історичних хронік. Це дає підстави вченим розглядати останню хроніку великого драматурга

як такої собі «епілог» до тетралогій, що відбиває певну світоглядну кризу, зумовлену втратою антропоцентричних ілюзій та колишніх ідеологічних орієнтирів.

Історичні хроніки Шекспіра, що демонструють органічне поєднання глибоких історіософських ідей та проникливих психологічних спостережень, мають незаперечну естетичну цінність і аж ніяк не можуть вважатися простими драматизованими ілюстраціями певних історичних подій. Інтерес драматурга до історичної тематики був цілком закономірним: за часів правління королеви Єлизавети (1558—1603) історія поступово перетворювалася на найбільш шановану, після теології, дисципліну, на сферу уваги представників різних соціальних верств і різних релігійних конфесій. Історіограф Р. Голіншед, приміром, називав її «есенцією розуму, ... ядром політики, ... світочем істини»¹, а пуритани С. Госсон і Ф. Стабз, які гнівно таврували театр та Поезію, єдиний лише історії не відмовляли у благочесті й повчальності. Відомий в ті часи критик Флоріо зазначав, що «жодна із сучасних п'єс, які ставляться на англійській сцені, не може вважатися ... ані справжньою комедією, ані справжньою трагедією, а є інсценізацією історії без зайвих прикрас»².

Це був період стрімкого зростання патріотичних настроїв, що досягли свого апогею напередодні рішучих сутичок з Іспанією. Важливу роль у піднесенні національної самосвідомості англійців відігравали драматичні хроніки, бурхливий розквіт яких розпочався з середини 80-х років і тривав аж до початку наступного століття: за цей період в Англії було поставлено майже 150 історичних п'єс. До речі, перша драма на сюжет з англійської історії з'явилася ще у 1550 році («Король Джон» Джона Бейля). У 80-ті роки історичні хроніки, зокрема анонімні п'єси «Славні перемоги Генріха V», «Життя та смерть Джека Страу», «Неспокійне правління Джона, короля Англії» та «Правдива трагедія Річарда III», набули широкої популярності. Звісно, не могли оминати увагою цього жанру й відомі в тогочасних театральних колах драматурги. Дж. Піль, приміром, написав «Знамениту хроніку про короля Едварда I» (1593), а К. Марло створив дві історичні п'єси — «Паризька різанина» (1593) та «Едвард II» (1594). Утім, найбільш успішними, без сумніву, виявилися творчі пошуки В. Шекспіра, чії хроніки знаменують найвищі досягнення у сфері драматизації історії, найкращі здобутки англійської історичної драми.

Розквіту історичної драми в елизаветинській Англії значною мірою сприяв інтенсивний розвій національної історіографії, зокрема поява прозових хронік Е. Голла («Союз двох шляхетних і славетних родів Ланкастерів та Йорків», 1548), Р. Графтона («Скорочене видання хронік Англії», 1562), Р. Голіншеда («Хроніки Англії, Шотландії та Ірландії, 1577), Дж. Стау («Хроніки Англії від Брута до теперішніх часів», 1580), В. Кемдена («Британія», 1586) та ін. Забарвлені політичною тенденційністю, сповнені моралізаторського пафосу та просякнуті апологетикою національних інтересів, ці історіографічні твори не тільки впливали на формування масової

¹ Cholinshed's Chronicles of England, Schotland and Ireland. In 6 vol. — L., 1808. — V. 6. — P. 4.

² Цит. за: Барг М. А. Шекспир и история. — М., 1976. — С. 23—24.

свідомості тогочасного англійського соціуму, але й надихали літераторів, слугуючи невичерпним джерелом історичних сюжетів, захоплюючих колізій, повчальних прикладів.

Помітне пожвавлення інтересу англійців до стародавньої історії об'єктивно зумовлювалося низкою як суто ґносеологічних, так і соціокультурних чинників. Це насамперед характерне для ренесансної свідомості амбівалентне тлумачення ходу історії як ланцюжка подій, що спричинюються водночас і волею Господа, і діяннями видатних особистостей. Історичне мислення доби Відродження органічно засвоювало досвід попередніх історіографічних традицій — класичної, що правила да взірець, варті наслідування, та середньовічної християнської, тісний зв'язок з якою не тільки не порушувався, але й набував особливого позитивного забарвлення в умовах Реформації. Спираючись на тезу про одвічну незмінність людської природи, ренесансна історіографія залишалася своєрідною «галереєю повчальних прикладів» (Плутарх, Фулідід, Полібій) та водночас усвідомлювала себе «школою політики і школою моралі» (Н. Маківеллі, Ф. Патриці, Ж. Боден). Провідними імперативами тюдорівських хроністів були суто ідеологічні спонуки: піднести патріотичні почуття англійців, закріпити в їхній свідомості сприйняття Тюдорів як цілком законної богообраної династії, показати руйнівні наслідки міжусобних чвар та уславити Генріха VII, який поклав край сумнозвісній війні Білої й Червоної троянд.

Хроніки Шекспіра, які справедливо вважаються вершиною розвитку ренесансної історичної драматургії, оригінальним чином поєднують достеменно відомі факти і художній вимисел. Просякнуті національно-патріотичним пафосом, вони не тільки репрезентують вельми цікаву й дорогу серцям багатьох англійців минувшину, але й ставлять низку гостроактуальних соціально-політичних питань та злободенних морально-етичних проблем, зокрема тих, що пов'язані з державним устроєм, феодалними міжусобицями, особистісними якостями монарха, характером і стилем його правління. Шекспір виступає апологетом абсолютної монархії, протиставляючи феодалній анархії ідею централізованої державності. Разом з тим його хроніки не є простою ілюстрацією ідеологічних приписів чи настанов: у них діють вельми переконливі у художньому і психологічному планах персонажі, важливу роль відіграє час, що постає і як рух самої історії, і як певний момент громадсько-політичного життя, яке перебуває у постійному розвитку.

Історіософська концепція Шекспіра є найадекватнішим художнім втіленням тогочасної історичної свідомості, своєрідним естетично-філософським апогеєм ренесансного історизму. Щоправда, великий драматург був ще досить далеким від історизму в сучасному розумінні цього слова: його історизм не поширювався на суб'єкта історії — на людину. Певдинка і уявлення його героїв все ще залишалися позачасовими, були мало пов'язані з конкретними історичними обставинами та сповнені глибокого загальнолюдського змісту. Шекспір не приділяв великої уваги відтворенню духу історичної епохи чи зображенню реалій і аксесуарів минувшини, проте як історичний мислитель він стояв вище за професійних істориків тієї доби. І хоча його свідомість залишалася ще досить далекою від послідовного історизму, можна стверджувати, що художній геній Шекспіра досяг найвищого, як на той час, філософського розумін-

ня діалектики історії. В його хроніках читачам пропонувалася художня (образно-мистецька) візія історії як досить складної й сповненої глибоких протиріч діалектичної єдності минувшини і сьогодення. Історія для Шекспіра — це своєрідне дзеркало, в яке має дивитися сучасність, аби не збитися зі шляху, крокуючи до майбуття. «Сутність історії, — пише М. Барг, — він осягнув якнайглибше саме тоді, коли з'ясував, якою великою є прірва між соціально-економічними ідеалами ренесансного гуманізму та історичною дійсністю Англії на межі XVI—XVII століть, коли йому відкрився весь трагізм ситуації, в якій опинився ренесансний герой, зіткнувшись із реальністю, що була абсолютним запереченням цих ідеалів»¹.

* * *

До цього видання ввійшло чотири хроніки, які вважаються найбільш вдалим історичними драмами Шекспіра. Сповнені емоційно насичених сцен та глибокого ідейно-філософського змісту, вони відзначаються багатогранністю художніх образів, високою поетичною майстерністю, оригінальним розвитком думки та віртуозною грою слів. У них чітко проступає важливий елемент історіософської концепції автора, згідно з якою братовбивча міжусобиця завжди становить небезпеку для держави.

«Трагедія короля Річарда II», яку вважають однією з найбільш політизованих історичних хронік Шекспіра, була вперше поставлена у 1595 році і неодноразово видавалася за життя драматурга. Її основним сюжетним джерелом слугувала хроніка Голіншеда, хоча окремі деталі й відомості, вочевидь, запозичувалися і з хронік Е. Голла, і з «Анналів Англії» Дж. Стау, і з англomовного перекладу французької хроніки Фруассара, і з двох анонімних п'єс, де йшлося про життя Річарда II («Життя та смерть Джека Страу» та «Томас Вудсток»).

У центрі уваги драматурга — конфлікт між деспотичним і жорстоким монархом Річардом II та герцогом Болінброком, майбутнім королем Генріхом IV, якого підтримує більшість феодалної знаті. На початку п'єси самовпевнений і недалекоглядний Річард відправляє у вигнання двох ворогуючих герцогів — Томаса Мобрея і Генрі Болінброка, а згодом безпідставно й зухвало позбавляє останнього батьківської спадщини. Такі ганебні вчинки короля, що керується у своїх діях виключно власними бажаннями та примхами і нехтує загальнодержавними інтересами, породжують невдоволення не лише в аристократії, а і у широких народних мас. Тож цілком природно, що вони підтримують скривдженого королем герцога Болінброка, який очолює заколот проти монарха-тирана. Перехід більшості підданих на бік Болінброка змушує Річарда II повною мірою осягнути весь трагізм свого становища і ... зректися престолу. Однак коронування нового монарха не приносить Англії жаданого спокою: набирає потужності хвиля міжособного розбрату, що згодом переросте у довготривалу війну двох гілок королівської династії Плантагенетів. І у словах єпископа («Ох, дня цього відчують колючки / Й не зроджені ще нині діточки», IV, 1), і у промові

¹ Барг М. А. Шекспир и история. — М., 1976. — С. 123.

Річарда, зверненій до Нортемберленда (V, 1), звучать зловісні прощання щодо подальших наслідків узурпації влади — акту, що порушує закони світопорядку. Прагнучи запобігти новим заколотам і повстанням, Генріх IV висловлює заповітне бажання позбавитись тієї постійної загрози, яку становить колишній король. Один із його сподвижників Пірс Екстон, на угоду своєму господареві, підступно вбиває Річарда II, а сам Генріх проливає сльози лицемірного каяття й клянеться здійснити похід до Святої Землі, щоб спокутувати свою причетність до цього страшного злочину.

На особливу увагу заслуговують проблемно-тематичний спектр, художні образи головних персонажів та жанрово-стилістична специфіка хроніки «Річард II». Саме в цьому творі Шекспір найбільш повно і багатогранно висвітлює проблему природи королівської влади, чітко висловлює свою політичну концепцію, згідно з якою король повинен дбати про державу так ревно, як сумлінний садівник наглядає за садом (алегорична сцена IV, 3). Річард II широко переконаний у тому, що королівська влада має сакральний характер і жоден смертний не спроможний позбавити його цього божественного привілею. Його безвідповідальні політичні рішення, гіпертрофований егоїзм та недбале ставлення до монарших обов'язків призводять до трагічних наслідків.

Антиподом Річарда-політика постає герцог Болінгброк: наділений політичною мудрістю, далекоглядністю й рішучістю, він намагається подолати сумні наслідки правління свого попередника. Однак новому королю не вдається встановити тривалий мир у державі, оскільки узурпація влади, порушивши існуючий світопорядок, пробуджує стихійні сили історії, які породжують руйнівну хвилю заколотів, кривавих злочинів і міжусобиць.

Запропонована Шекспіром розстановка політичних акцентів є неоднозначною. Драматург нібито й визнає право підданих повстати проти монарха, якщо той зловживає владою і завдає своїми діями шкоди державним інтересам, але водночас неодноразово нагадує про невідворотність покарання за порушення божественної ієрархії. Зазначимо, що наприкінці XVI століття в умовах дестабілізації внутрішньополітичної ситуації та зростання антиєлизаветинських настроїв у вищих колах англійського суспільства саме ця хроніка набула особливої популярності. Представники опозиції сприймали долю Річарда II як своєрідний історичний прецедент, що має слугувати застереженням королеві. Тож не дивно, що в перших трьох кwartо, які вийшли за життя Єлизавети, із сцени IV, 1 було вилучено епізод зречення Річарда II. Відомо також, що напередодні заколоту лорда Ессекса (1601) його прибічники запропонували акторам театру «Глобус» за підвищеного винагороду поставити саме цю п'єсу. Вистава відбулася, а після придушення повстання акторів притягли до слідства, однак їхня причетність до державного злочину доведена не була.

У хроніці «Річард II» в напруженому протистоянні представлено дві абстрактні категорії «я-політика» і «я-людини». Шекспір вносить у політичну трагедію інтимно-особистісний елемент, і це не тільки загострює звучання конкретної колізії, в основі якої реальний історичний прецедент, але й надає їй глибокого філософсько-

го змісту. Як зазначає І. Рібнер, політична перемога супроводжується моральною провиною, а перемога моральна — політичною капітуляцією¹.

Головною рисою художніх образів Річарда II і герцога Болінброка є ускладнена амбівалентність. Кожен із них спроможний викликати суперечливі емоції. Так, Річард — не тільки самовпевнений тиран і недалекоглядний політик, а й нещасна людина, жертва власних світоглядних ілюзій. Недарма дослідники полюбляють порівнювати Річарда II з королем Ліром — одним із найбільш трагічних образів Шекспірової драматургії. Запізніле прозріння Річарда, пробудження його людської природи, усвідомлення власної фатальної провини та висока поетичність його гірких розмірковувань надають цьому образу трагедійного звучання, створюючи ауру величі, якої позбавлений Болінброк. Останній у п'єсі також представлений амбівалентно: і як мудрий монарх та хитрий політик, і як підступна та лицемірна людина. Проте образ його менш виразний у психологічному плані й менш цікавий в емоційному, йому бракує духовної глибини та високої поетичності. Відомий поет Вільям Батлер Йетс, приміром, порівнював шекспірівського Болінброка з глиняним виробом, а Річарда — з фарфоровим, ніби акцентуючи увагу на глибоких сутнісних відмінностях двох характерів: прагматизмі й приземленості першого та духовній витонченості й вразливості другого².

Протягом перших двох дій на суд публіки Шекспір виносить численні провини Річарда як політичні, так і особистісні, і в цей час симпатії аудиторії явно на боці його супротивника. У третій же дії Болінброк, чия рішучість попервах справляла виключно позитивне враження, починає викликати дещо суперечливі емоції. Його поведінка контрастує зі щирістю, глибинним філософським смутком та високим трагізмом Річардових промов, і ми поступово все більше й більше співчуваємо скинутому королю і засуджуємо холоднокровний практицизм його наступника, котрий, піднімаючись на трон, втрачає людяність і гуманність. Наділяючи Річарда вадами й чеснотами, що є немов дзеркальним відображенням достоїнств і слабкостей Генрі Болінброка, Шекспір використовує техніку характерологічного паралелізму, яку він розробляв уже в «Королі Джоні».

Одним із найбільш дискусійних моментів вивчення історичної хроніки «Річард II» тривалий час залишається проблема визначення жанрової природи твору. У радянському шекспірознавстві домінувала концепція, згідно з якою ця хроніка може вважатися важливою віхою на шляху формування у творчості великого драматурга трагедійного жанру. Близькість до трагедії виявляється і у провідних ідейних мотивах, і у характеристиці деяких персонажів (зокрема Джона Ганта, Річарда II, королеви та герцогині Йоркської), і у самій природі центрального конфлікту. Аналогічної думки дотримуються й дехто із зарубіжних науковців, зокрема В. Тільярд, котрий наголошує на епічному звучанні хроніки, та І. Рібнер, який

¹ *Ribner I. Patterns in Shakespearian Tragedy.* — L., 1969. — P. 52.

² Цит. за: *Forker Ch. R. The Tragedy of King Richard II / The Complete Works of Shakespeare.* Ed. By David Bevington. — N. Y., 1977. — P. 724.

називає її історичною трагедією¹. Дж. Довер Вілсон стверджує, що драма «Річард II» просякнута атмосферою, в якій переважає один єдиний настрій — трагедійний². Інші дослідники розглядають цю п'єсу як гомогенну жанрову структуру, що тяжіє до ритуального театрального дійства і за помпезною величністю, домінуванням урочистого тону та емблематичною церемоніальністю нагадує католицьку месу³. Полемізуючи з цією точкою зору, А. Россітер наголошує на тому, що з 19 сцен хроніки лише 6 мають ритуалістичний характер, і вказує на наявність кардинальних відмінностей між двома першими та трьома останніми діями. Ці відмінності, на думку науковця, відчутно проступають на сюжетно-тематичному рівні, у стилістичній організації тексту та в самому характері драматичної структури⁴.

Ідею А. Россітера розвиває відомий театрознавець і режисер Л. Баркен, який розглядає історичну хроніку «Річард II» як ускладнений тип гетерогенної художньої структури, де трагедійне начало сусідить з комедійним⁵. В останніх діях п'єси він убачає наявність специфічного комізму, що реалізується через свідоме зниження високих мотивів, псевдогероїзацію та побутовізацію політичних колізій. Так, приміром, сцена у Вестмінстерському палаці (IV, 1), в якій представлено своєрідну «ланцюжкову реакцію збурлення рукавичок», у процесі театрального втілення набуває вигляду відвертої пародії на першу сцену (I, 1), де конфлікт між Болінброкком і Норфолком поставав у трагічному світлі. Обидва епізоди, в яких діє сімейство Йорків (V, 2 і V, 3), за своєю драматургічною природою тяжіють до фарсу. У першому випадку комедійний ефект створюється за рахунок контрасту між високою патетикою патріотичних вигуків герцога та загальною приземлено-побутовою забарвленістю цієї сімейної сцени. У другому ж епізоді, коли Омерль і його батьки по черзі падають перед королем на коліна, причому Йорки екзальтовано просять монарха про протилежні речі, в аудиторії, яка на той момент вже знає, що Генріх простив Омерля, виникає відчуття абсурдності цього дійства. На думку Л. Баркена, Шекспір уже в «Річарді II» розробляє той специфічний театральний стиль, який уможливорює раптові переходи від високої патетики до приземленого побутовізму, від трагедійної стихії до комедійної. Апогеєм його розвитку стала історична хроніка «Генріх IV», художній світ якої відзначається особливою стереоскопічністю, багатогранністю й різноголоссям.

Хроніка «Генріх IV», що складається із двох самостійних частин, справедливо вважається найкращою історичною п'єсою Віль-

¹ Див.: *Tillyard E. M. W. Shakespeare's History Plays.* — Edinburgh, 1962. — P. 262—263; *Ribner I. Patterns in Shakespearian Tragedy.* — L., 1969. — P. 52.

² *Wilson J. D. Introduction to King Richard II* — Cambridge, 1939. — P. XIV.

³ Див.: *Gielgud J. Stage Directions.* — L., 1963. — P. 28; *Brown J. R. Shakespeare's plays in performance.* — Baltimore, 1969.

⁴ *Rossiter A. P. Angel with Horns.* Ed. Graham Storey. — L., 1961. — P. 38.

⁵ *Barkan L. The Theatrical Consistency of Richard II.* // *Shakespeare Quarterly.* — 1978. — V. 29. (№1) — P. 5—19.

яма Шекспіра, в якій повною мірою розкрився його драматургічний геній. Перша частина, ймовірно, була написана у 1596 році, а друга з'явилася невдовзі потому (згодом, у 1597 році). Основним сюжетним джерелом «Генріха IV» слугували друге видання хроніки Р. Голіншеда (1587) та анонімна п'єса «Славні перемоги Генріха V» (1583—1588), де йшлося про безпечну молодість принца Генрі та його розваги у компанії з Олдкаслом, якому Шекспір дає нове ім'я — Фальстаф. Предметом зображення у двох частинах хроніки є дійсні історичні події, що відбувалися за часів правління Генріха IV.

У першій частині йдеться про те, як колишні спільники короля, вважаючи себе обділеними монаршою ласкою, піднімають заколот. Могутній клан Персі з Північної Англії, який свого часу зіграв вирішальну роль у зведенні Генріха Болінброка на престол, але так і не отримав очікуваних привілеїв, очолив боротьбу невдоволеної феодальної знаті проти монарха. До заколотників приєдналися й непримиренні вороги англійського короля — валлієць Глендауер та шотландець Дуглас. Утім, противникам Генріха IV, кожен з яких дбав лише про власні інтереси, бракувало єдності, через що вони зазнали поразки у вирішальній битві при Шрусбері (1403). Під час цієї битви загинув один з найактивніших бунтівників Генрі Готцпер, молодший із роду Персі, однак феодальні чвари не припинилися. Подальше розгортання міжособної ворожнечі стало об'єктом зображення у другій частині хроніки, яка завершується смертю Генріха IV і коронацією його старшого сина — принца Генрі.

Дві частини «Генріха IV» утворюють органічну цілісність, в основі якої — сюжетно-змістова спільність провідних колізій, пов'язаних з долею трьох дійових осіб: Генріха IV, принца Генрі та Фальстафа. Ідейно-тематична подібність двох частин п'єси, кожна з яких має власну завершену фабулу і потребує самостійного (автономного) сценічного втілення, не викликає сумнівів. Однак питання про структурну монолітність хроніки і сутність Шекспірового композиційного задуму тривалий час залишаються об'єктом наукових дискусій. Так, Дж. Довер Вілсон, Е. Тілльярд, О. Анікст вважають, що у фіналі першої частини далеко не всі проблемні вузли знаходять остаточне розв'язання, а деякі представлені тут колізії продовжують розвиток і завершуються лише у другій частині. На думку Е. Тілльярда, сцени IV, 4 і V, 2 першої частини набувають особливого сенсу тільки в контексті рецепції хроніки як єдиного цілого¹. Дж. Довер Вілсон навіть висловлює переконання, що при створенні першої частини драматург вже мав у голові чіткий і продуманий план її продовження, тож свідомо залишив деякі питання (стосунки між королем і сином, морально-етичний вибір принца Генрі та ін.) не до кінця з'ясованими².

Протилежного погляду на характер кореляції ідейно-змістового плану двох частин хроніки дотримується М. Шабер, який, до речі, спростовує припущення Дж. Довера Вілсона про те, що друга частина ставилася на сцені не пізніше, ніж через 24 години після першої, і обидві вони розраховувалися на одну спільну глядацьку ауди-

¹ Tillyard E. M. W. Shakespeare's History Plays. — Edinburgh, 1962. — P. 264—266.

² Wilson J. Dover. The Fortunes of Falstaff. — N. Y., 1944. — P. 91.

торію. Спираючись на досвід вивчення тогочасної театральної практики, М. Шабер ставить під сумнів ідею циклічності хроніки і наполягає на тому, що кожна частина сприймалася публікою як самостійна й абсолютно завершена п'єса. Він вважає, що саме шалений успіх Фальстафа, а також наявність цікавого легендарно-історичного матеріалу, що не ввійшов до першої п'єси, спонукали Шекспіра взятися за «продовження» теми¹.

Як бачимо, гармонія драматургічної композиції «Генріха IV» навряд чи може бути успішно «анатомізована» за допомогою формальної логіки чи ретельного текстового аналізу. Сформована неосвяженою ідейно-естетичною єдністю двох частин, художня цілісність цієї хроніки є цікавим мистецьким феноменом, який все ще залишається однією із чудових загадок, залишених нам генієм великого драматурга.

Не порушуючи в цілому загальної історичної канви, Шекспір орієнтується насамперед на реалізацію власного творчого імперативу. Він керується виключно художніми спонуками, коли вдається до ущільнення часу, перегрупування окремих подій, привнесення нових ідейно-змістових акцентів, що сприяють більш виразній характеристиці головних дійових осіб і більш рельєфній репрезентації художньої концепції твору. Так, Готспер і принц Генрі у хроніці представлені як ровесники, хоча насправді останній був на двадцять три роки молодшим. Вимислом драматурга є і сцена поединку цих героїв під час битви при Шрусбері, і епізод, коли принц рятує свого батька від Дугласового меча, і сповнена драматизму складна сюжетно-психологічна колізія, що виникає внаслідок зради Нортемберлендом власного сина. Насправді граф не уникав участі в битві при Шрусбері, а просто не встиг зі своїм військом прийти на допомогу Готсперіві.

Шекспір створює навидивовижу оригінальне драматичне полотно, що відзначається цілісністю художньої концепції, виразним окресленням характерів, чіткою композиційною структурою, в якій органічно поєднуються дві рівноцінні сюжетні лінії. Перша з них, що подана у віршованій формі, представляє світ високої політики, де вирішуються державні справи і приймаються історичні рішення, друга ж — у прозовій формі змальовує сферу повсякденного життя тогочасної Англії, репрезентуючи цілу галерею яскравих і повнокровних художніх образів представників широких соціальних верств. За масштабністю творчого задуму та мистецькою віртуозністю його втілення ця хроніка може бути прирівняна, за словами М. Ван Дорена, до собору, грандіозна велич якого через велику кількість нефів і порталів не порушується, а навпаки, лише зростає. «Історія постає в ній у найширшому сенсі: знаходиться місце і для таверн, і для повій, і для п'яничок; героїчна драма тут супроводжується всюдисущою пародією і волаючим голосом правди. Як наслідок — створюється більш ніж перекопливий образ реальної дійсності»².

Драматургічною новацією, що була успішно реалізована Шекспіром у двох частинах «Генріха IV», стало синкретичне поєднання

¹ *Shaaber M. A. The Unity of Henry IV // Joseph Quincy Adams Memorial Studies. — Washington, 1948. — P. 217—227.*

² *Doren, Mark Van. Shakespeare. — N. Y., 1939. — P. 116.*

у межах єдиного художнього простору історичної хроніки елементів високої трагедії, комедії звичаїв та побутової драми. І хоча жанрова структура цього твору ґрунтується на епічному принципі нанизування епізодів, у ньому немає чітко вираженої хронікальності, характерної для «Генріха VI». За жанровою природою хроніка «Генріха IV» тяжіє до історичної драми, оскільки в ній рельєфно вимальовуються яскраві й переконливі характери персонажів, а політичний конфлікт репрезентується на тлі широкої суспільно-історичної панорами, у супроводі напружених психологічних колізій, колоритних, соціально-побутових епізодів, підкреслено знижених комедійних, сатиричних, бурлескних і фарсових сцен.

У «Генріху IV» точно відтворено надзвичайно напружену і тривожну суспільно-політичну атмосферу в королівстві, яке після повстання Річарда II потерпало від численних повстань, заколотів, зрад, проте найбільшою мірою увага драматурга фокусується на постаті принца Генрі, що виступає головною сполучною ланкою між двома вищезгаданими контрастними художніми просторами. На початку першої частини хроніки цей персонаж постає як іронічний гульвіса, що розважається у сумнівному товаристві, добре усвідомлюючи тимчасовість свого перебування у компанії Джека Фальстафа. Більшість дослідників вказують на наявність еволюції особистості принца і зазначають, що Генрі змушений вибрати між двома етико-світоглядними альтернативами: у першій частині — між честю та безчестям, у другій — між порядком і суцільним хаосом¹. Однак існують й інші інтерпретації цього образу. Зокрема, М. Шабер вважає, що насправді ніякого вибору між безпутним гульвішеством та високим покликанням державця шекспірівський принц не робить; його художній образ вибудовується не на внутрішньому конфлікті (між його кращим і гіршим «я»), а на конфлікті між істинною благородною природою принца та його сумнівною репутацією².

Загальновизнаною є думка про те, що найвищим позитивним втіленням ідеї абсолютизму в Шекспіра є постать Генріха V, ідеального монарха, художній образ якого формується не лише однойменною хронікою, а й значною мірою обома частинами «Генріха IV», де він представлений у трьох доволі несхожих іпостасях. У фальстафівському світі — це Генрусик (в оригіналі — Hal), зухвалий розбишака, іронічний цинік і любитель плотських насолод та веселощів. При королівському дворі і в громадській свідомості — принц Гаррі (Harry), спадкоємець престолу, який ще мало переймається державними справами і, нехтуючи придворними умовнос-

¹ Див., приміром: *Hunter W. B. Falstaff // South Atlantic Quarterly.* — L., 1951. — №1 — P. 86—95; *Tillyard E. M. W. Shakespeare's History Plays.* — Edinburgh, 1962. — P. 265; *Sanders N. The Second Part of King Henry IV. // The Complete Works of Shakespeare.* Ed. By David Bevington. — N. Y., 1977. — P. 804—806; *Hawkins Sh. Teaching the Theatre of Imagination: The Example of 1 Henry IV // Shakespeare Quarterly.* — 1984. — V. 35. — №5. — P. 517—527.

² *Shaaber M. A. The Unity of Henry IV // Joseph Quincy Adams Memorial Studies.* — Washington, 1948. — P. 219.

тями та стереотипами, живе за власними правилами. І зрештою, у світі високої політики, після коронації, він постає як король Генріх V (King Harry, King Henry the Fifth), справедливий монарх, свідомий свого високого призначення і спроможний «розвіяти про себе нищу думку» (V, 2).

Усі випробування, що випадають на його долю, принц Генрі проходить достойно. Навіть у компанії гульвіс і розбишак він залишається самим собою (згадаймо фінальний монолог сцени I, 2) і, насолоджуючись радощами «природного» життя, виявляється спроможним відмовитися від них, коли того вимагає його синівський обов'язок та інтереси держави. Під час поединку з Готспером він не тільки гідно відстоює свою лицарську ідентичність, але й демонструє благородство душі, широко віддаючи шану воїнським доблестям повергнутого противника. Важливими для концепції цього образу є друга і п'ята сцени останньої дії, де представлено складні морально-психологічні випробування героя в ролі шойно коронованого монарха. І в суперечці з верховним суддею, коли Генріх демонструє, що законність у державі він ставить вище за особисті амбіції, і при зустрічі з Фальстафом, коли він остаточно пориває зі «своїм заганьбленим минулим», молодий король виявляє якості справнього державця і мудрого політика, який здатний перемагати власні слабкості і готовий покласти свої пристрасті й бажання на оltар суспільного блага.

Антиподами принца Генрі у хроніці виступають Генрі Готспер і сер Джон Фальстаф, які символізують два світи: відповідно, світ феодального лицарства, що сходить з історичної арени, і світ зухвало аморалізму, де ігноруються честь, обов'язок і закон. Визначальними рисами Готспера є гіпертрофоване почуття лицарської честі, надмірна гарячковість і войовничість. Традиційно його вважають фігурою майже трагічною, оскільки, будучи взірцем лицарської доблесті й відваги, він виявляється іграшкою в руках прагматично налаштованих і підступних родичів — батька (графа Нортемберленда) і дядька (графа Вустера). Водночас Готспер — справжній раб честі, яка слугує для нього самоціллю й мірилом усіх людських чеснот, йому явно бракує політичної гнучкості, розсудливості й обережності, здатності йти на розумні компроміси. Відчайдушний, прямий і відкритий, він погано вписується у контекст тих суспільно-політичних обставин, за яких змушений діяти. На фоні інших бунтівних феодалів — безпринципного політикана Нортемберленда, холоднокровного інтригана Вустера, лицемірного підбурювача архієпископа Йоркського — відвертий і безрозсудний Готспер постає як історичний анахронізм. «Смерть великого лицаря, — як зауважує Ю. Шведов, — символічна: вона означає невідворотність поразки феодального бунту в боротьбі з абсолютною монархією, яка зміцнюється, адже проти бунтівників виступає час — сама епоха, що має свої внутрішні закономірності»¹.

Важливого суспільно-історичного змісту сповнений також і образ Фальстафа, який, за словами Ф. Александера, уособлює «прин-

¹ Шведов Ю. Ф. Вильям Шекспир. Исследования. — М., 1977. — С. 137.

цип егоцентричного пошуку задоволень»¹. Бібліотека критичної літератури про Фальстафа нараховує сотні джерел і характеризується як широким спектром проблематики, так і різноманітністю дослідницьких інтерпретацій цього надзвичайно цікавого, багатогранного, неоднозначного і, воістину, найвеличнішого з-поміж усіх комічних образів, що вийшли з-під пера Шекспіра.

Невтомний шукач фізичних насолод і щирий шанувальник Бахуса, розпутний гульвіса і любитель розваг, він втілює суто ренесансне буяння плоті. Затятий брехун і невинуватий авантюрист, віртуозний майстер каламбурів і зухвалий дотепник, він створює на сцені атмосферу життєстверджуючої веселості. Безпринципний амораліст, нахабний нероба і злодійкуватий шахрай, він є типовим представником звироднілої феодальної аристократії, яка, втрапивши моральні устої свого минулого, намагається пристосуватися до умов нового часу.

Молодість Фальстафа давно вже лишилася позаду, він не має ані сім'ї, ані пристойних статків, ані певного роду занять. Наділений невгамовною життєвою енергією, цей підтоптаний рицар не втомно віддається чуттєвим утіхам по тавернах та розважається, грабуючи подорожніх на битім шляху. Поняття «честь» для нього — порожній звук, «щит із гербом, якого несуть за домовиною» (ч. I, V, 1), а найвища цінність — саме життя, сенс якого він бачить у задоволенні тілесних потреб та в кумедних витівках у товаристві молодих гульвіс, п'яничок і шльондр.

Фальстаф має такий багатющий набір вад і негативних рис, що нагадує свого літературного прототипа — Порока із середньовічних мораліте. З цим алегоричним персонажем Шекспірового героя ріднять не тільки численні спільні риси (ненажерливість, пияцтво, брехливість, хтивість та ін.), але й особлива пристрасть до гри словами, що складає основу його неперевершеної дотепності. Близький Фальстаф і до іншого літературного предка — «хвалькуватого воїна» з римської комедії, яка мала велику популярність у ренесансній Європі. Сцени II, 3 та V, 4 першої частини хроніки переконують у тому, що сміливість Фальстафа проявляється лише у царині слова, а там, де йому загрожує реальна небезпека, він завжди готовий відступити, прикинутися мертвим, утнути колінице, аби лише вийти сухим із води.

Водночас образ Фальстафа не позбавлений і очевидної привабливості. Цей герой, поява якого на сцені завжди викликала у глядачів емоційний підйом, наділений «невичерпною любов'ю до життя, духовною незалежністю, розумом, здатним на глибокі критичні узагальнення, відвертістю в судженнях про інших і про себе, почуттям власної вишості над оточенням, блискучою дотепністю»².

У фальстафівській брехні відчувається невгамовна гра ума та нестримна схильність до імпровізації. Його мова просякнута суто

¹ Alexander F. A Note of Falstaff // William Shakespeare Henry The Fourth, Part I. An annotated Text, Extracts from the Major Sources, Essays in Criticism. / Ed by J. L. Sanderson. — N. Y., 1962. — P. 269.

² Шведов Ю. Ф. Вильям Шекспир. Исследования. — М., 1977. — С. 230.

ренесансною «радістю лексичної, синтаксичної, логічної фантазії»¹. У віртуозних риторичних пасажах Фальстафа зустрічаємо і численні каламбури, і пародіювання відомих літературних творів та евфуйстичної манери письма, що була надзвичайно популярною у елітавчинців. Кумедна зовнішність підтоптаного гульгтя, його незрівнянна дотепність і широка ерудиція, його духовна молодість і майже юнацька завзятість мимоволі викликають нашу симпатію.

Найбільш повно характер Фальстафа розкривається у стосунках з принцом Генрі. З одного боку, Фальстаф ширий у своїх почуттях до Генрусика. Він навіть ідеалізує свого «вихованця», не помічаючи того поступового охолодження, яке все частіше демонструє принц. З іншого боку, Фальстаф виношує корисливі плани щодо майбутнього зиску й численних вигод, які він розраховує одержати після коронування свого улюбленця. Фальстаф припускається помилки, радо вітаючи «короля Генрусика» (ч. II, V, 5): король Англії не може бути Генрусиком, він може бути лише Генріхом.

З наближенням до королівського трону принц все більше віддаляється від фальстафівського світу розбишацької вольниці, де паує невгамовне буяння плоті, де ігноруються порядок і закон. Розрив між принцом і Фальстафом — це і вияв історичної закономірності, і краща ілюстрація Шекспірової ідеї про несумісність сфери високих державних інтересів з природною людяністю, яка живиться емоціями й почуттями. Аудиторія, на відміну від самого Фальстафа, психологічно підготовлена до такого розриву (ч. I, I, 2, II, 4, V, 4; ч. II, IV, 5, V, 2). Зрікаючись свого минулого, Генріх V демонструє свою політичну зрілість, однак принижений і зневажений Фальстаф все ж викликає у глядачів співчуття.

Доволі складний у психологічному плані художній образ короля Генріха IV є надзвичайно цікавим в аспекті Шекспірової характеристики. Цей персонаж постійно перебуває у стані підвищеного психологічного напруження: дамоклевим мечем над ним висять гріхи минулого (узурпація престолу, причетність до вбивства Річарда II) та ті численні небезпеки, якими загрожує майбутнє. А це і незатухаюча хвиля заколотів, що їх раз у раз піднімають бунтівні лорди, і острах, що син, принц Генрі, не зможе стати достойним королем й занепасть державу, і стрімкий розвиток хвороби, яку сам король вважає карою Господньою.

У першій частині хроніки Генріх IV постає головним чином як державний діяч, далекоглядний і рішучий монарх, що добре орієнтується у складній політичній ситуації та швидко приймає доленосні рішення. У другій же частині ми значно частіше бачимо його людське обличчя. Виснажений хворобою, він уже не в змозі реально впливати на хід подій, однак продовжує широко вболівати за державні справи. Водночас його мучать докори сумління за «гріховне здобуття корони» (ч. II, IV, 5).

Постать короля, на думку Р. Ференбаха, є загадковою: слова і вчинки цього героя не дають чіткого уявлення про нього як особистість, а притаманна Генріху IV іронічність та певна недоговореність, що відчувається в його промовах, інспірують здогади і домисли

¹ *Messiaen P. Drame historiques de Shakespeare // Revue universitaire. — 1939. — XLVIII. — P. 28.*

щодо істинних мотивів його поведінки; він залишається дистанційованим, віддаленим, малозрозумілим для аудиторії¹. Вірогідно, певна розмитість, малозрозумілість того психологічного портрету короля, що виникає у нашій свідомості при знайомстві з хронікою, зумовлюється ускладненою амбівалентністю цього героя. Річ у тім, що, об'єктивно постаючи у п'єсі носієм ідеї абсолютизму, він суб'єктивно, за душевним складом, усе ще залишається представником старого феодального світу. Він до кінця життя страждає через свою причетність до смерті короля Річарда II, його широко захоплює лицарський героїзм і відвага найзатятішого ворога — Готспера і дуже засмучує те, що у власному синові, який має успадкувати престол, він не помічає подібних якостей. Тож можна погодитись з Ю. Шведовим, що і за манерою запровадження своєї політики, і за тими оцінками, які він дає іншим персонажам, Генріх IV залишається близьким до своїх ворогів — бунтівних феодалів². Приймаючи політичні рішення, він змушений підкорятися зовнішнім обставинам, вимогам часу, однак це нерідко супроводжується складною внутрішньою боротьбою, важкими роздумами та муками сумління, що кардинальним чином відрізняє його від Річарда III — головного героя більш ранньої п'єси.

Історична хроніка «Річард III» була написана у 1592—1593 роках і вийшла друком 1597 року під інтригуючою назвою «Трагедія про короля Річарда III, яка розповідає про його зрадницькі заміри проти його брата Кларенса, про сумнозвісне вбивство його невинних небожів, про те, як він злочинно захопив престол, та про всі інші подробиці його мерзенного життя і про наглу смерть, на яку він заслужив». П'єса мала шалений успіх у театральній публіки, яка була в захваті від динамічної інтриги та блискучої гри відомого актора Річарда Бербеда, що виконував головну роль. Не меншою виявилася й популярність цього твору серед тогочасних читачів. Достеменно відомо, що до 1623 року він перевидавався ще п'ять разів, тобто більше, ніж будь яка інша п'єса великого драматурга.

Значною мірою завдяки Шекспіровій хроніці «Річард III» у свідомості елизаветинців, а згодом і наступних поколінь, міцно закріпилася легенда про останнього короля династії Йорків як про генія злодійства і кривавого тирана, що за масштабністю злочинів може зрівнятися з біблійним Іродом, за віроломством — з Іудою, а за підступністю задумів та жахливою майстерністю їх втілення — із самим Антихристом. Утім, реальний Річард Глостер, як стверджують сучасні історики, був не схожий на те породження пекла, яким уже протягом чотирьох століть він постає перед глядачами на театральних підмостках світу.

Наймолодший син Річарда Плантагенета, герцога Йоркського, він краще розумівся на військових справах, аніж на придворних інтригах. Його шлях на англійський престол був доволі типовим як для тих часів, коли можновладці у боротьбі за корону нерідко порушували клятви й домовленості, зводили наклепи на суперників,

¹ Fehrenbach R. J. The Characterization of the King in *I Henry IV* // Shakespeare Quarterly. — 1979. — V. 30. — №1. — P. 42—50.

² Шведов Ю. Ф. Вильям Шекспир. Исследования. — М., 1977. — С. 152.

ув'язнювали й страчували ворогів і колишніх друзів, безжалюдно розправлялися з претендентами на трон. Та оскільки історію, як правило, пишуть переможці, або ж ті, хто їм служить, то цілком природно, що Річард III, який виявився переможеним, був представлений в тюдорівській історіографії у виключно негативному світлі. Створюючи так званий тюдорівський міф, що виправдовував узурпацію корони Генріхом Тюдором, тогочасні хроністи доклали чималих зусиль, щоб перетворити його суперника — Річарда Глостера — на лицемірного властолюбця, підступного братовбивцю і кривавого тирана. З цією метою йому приписувалася безпосередня причетність майже до всіх злочинів і трагічних подій тієї доби, а сам він змальовувався як злостивий потворний горбань — справжнє втілення всіляких гріхів і найганебніших людських вад.

Однак у дійсності Річард III, як доведено історичною наукою, не мав причетності ані до смерті принца Едварда (сина Генріха VI), ані до підступного вбивства герцога Кларенса. Що ж до знищення неповнолітніх синів Едварда IV і смерті леді Анни, то переконливих доказів його безпосередньої причетності до цих подій не існує; такі звинувачення здебільшого ґрунтуються на погослі та чутках. Не був Річард III і таким потворним зовні: з дитинства він мав невеликий фізичний дефект (праве плече було трохи вищим за ліве), але завдяки наполегливим тренуванням у зрілому віці йому вдалося зробити цю ваду майже непомітною.

Образ Річарда III створювався Шекспіром на ґрунті протюдорівської історіографії. Основний масив історичних відомостей драматург запозичив із другого видання хронік (1587) Рафаеля Голіншеда, а в основу художнього образу головного героя поклав концепцію, розроблену Томасом Мором в «Історії короля Річарда III» (1513). В окремих сценах «Річарда III» (I, 2; I, 4; II, 2, IV, 4), як доведено Г. Бруксом, мають місце очевидні текстові паралелі з трагедіями Сенеки, IV книгою «Метаморфоз» Овідія, а також з популярними в ті часи творами англійських авторів, зокрема з «Королевою фей» (1590) Е. Спенсера, «Іспанською трагедією» (1585) Т. Кіда та анонімною історико-дидактичною поетичною збіркою «Дзеркало для магістрів» (1559)¹.

Органічне поєднання у художньому просторі історичної хроніки різнохарактерних за своєю іманентною сутністю драматургічних технік, запозичених Шекспіром із трагедії помсти, мораліте та інтерлюдій на політичні теми, сприяло народженню нової жанрової якості — монодрами, що наближається до історичної трагедії. Розвиток сюжету в цій п'єсі визначається не стільки спонтанним рухом історії, скільки послідовним розгортанням наскрізного ідеологічного концепту, що пов'язаний з викриттям демонічної природи і аморалізму Річарда III — цинічного властолюбця, немилосердного тирана, генія злодійства. Цей герой значно переважає інших персонажів хроніки за масштабністю постаті й титанічністю характеру: у тому жорстокому і кривавому дійстві, що розгортається на

¹ *Brooks H. F. Richard III: antecedents of Clarence's Dream // Shakespeare Studies. — 1979. — № 32. — P. 145—150; Brooks H. F. Richard III: unhistorical amplifications: women's scenes and Seneca // Modern Language Review. — 1980. — № 75. — P. 721—737.*

політичній арені Англії, він є водночас і режисером, і виконавцем головної ролі. Ганебні задуми, що визрівають у темних глибинах його спотвореної свідомості, втілюються в життя безпосередньо на очах у публіки, викликаючи метафізичний жах та відчуття нездоланності й всюдиприсутності зла. Причому, такий ефект створюється не стільки за рахунок великої кількості злочинів Річарда Глостера (підступні вбивства осіб королівської крові, клятвoporушення, зведення наклепів, узурпація корони), скільки завдяки тій віртуозній драматургічній техніці образотворення, яку розробляє Вільям Шекспір у цій п'єсі.

Пряму характеристику Річарда, що реалізується через його вчинки, драматург поєднує з надзвичайно місткими у своїй метафоричності, емоційно насиченими непрямыми характеристиками, що містяться в репліках інших дійових осіб («мерзенний убивця», «злий демон», «потворний викидень», «адове поріддя», «утроби материнської ганьба», «мерзенний виплід батьківського лона», «кривавий пес», «тиран, яких ще світ не знав», «горбата жаба», «пекла наймерзенніший посланець», «кривавий вепр, зажерливий і хижий»). Крім того, у хроніку введено велику кількість реплік у бік та аутомонологів головного героя, які відкривають аудиторії його холодний цинізм і підступне лицемірство. Річард III — герой рефлектуючий, і його відверті самохарактеристики та аналітичні пасажі, що супроводжують його злочини від моменту народження ганебних замислів до їх майстерної реалізації, ніби вводять нас до лабораторії зловісного лиходійства. Завдяки цьому згаданий художній образ набуває особливої багатовимірності, страхітливої рельєфності й демонічної величі.

Наділений талантом артистичного перевтілення, він справляє майже гіпнотичний вплив на оточуючих. Найбільш яскраво це відчувається у сцені зваблювання леді Анни (1, 2). Диявольська хитрість, патетичне красномовство і надзвичайно розвинена психологічна інтуїція допомагають Річарду Глостеру досягти своєї мети: жінка, яка шойно оплакувала своїх близьких (чоловіка і тестя), наче загіпнотизована, йде до олтаря з безпосереднім винуватцем їх трагічної загибелі. Цікаво, що дослідницькі оцінки цієї сцени виявляються діаметрально протилежними. Деякі науковці подібну метаморфозу, що відбувається в душі героїні, вважають абсолютно неприродною, нереальною і неймовірною з точки зору психології¹. Інші ж, навпаки, відзначають художню переконливість і цілковиту життєподібність згаданої сцени². Доктор психології Д. Шьюп при цьому зауважує, що Шекспір у «Річарді III» інтуїтивно осягнув сутність певних закономірностей поведінки людини у межовій ситуації, випередивши відкриття сучасної психіатричної науки — двокомпонентну теорію емоції та теорію когнітивного дисонансу³.

¹ Див., приміром: *Clemen W. A Commentary on Shakespeare's Richard III.* — L., 1968. — P. 23;

² *Смирнов А. А. Ричард III // Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8 т. — М., 1957. — Т. 1. — С. 610; Шведов Ю. Ф. Вильям Шекспир. Исследования. — М., 1977. — С. 230; Shupe D. R. The Wooing of Lady Anne: A Psychological Inquiry // Shakespeare Quarterly. — 1978. — V. 29. — №1. — P. 28–36.*

³ *Shupe D. R. Op. cit.*

Головний герой хроніки вдало маніпулює людьми, вправно грає на їхніх слабкостях, і вся його поведінка ніби ілюструє тезу, зухвало виголошену ним ще в хроніці «Генріх VI»: «Підступності навчу й Макіавеллі» (ч. 3, III, 2). Для Шекспіра, як і для більшості його сучасників, італійський філософ був втіленням диявольських хитрощів, політичної підступності, самовпевненості й жорстокості. Річ у тім, що уявлення тогочасних англійців про Макіавеллі формувалися головним чином під впливом літературної продукції так званих антимакіавеллістів (французького гугенота Жантіє, єзуїта Роберта Парсонса та ін.). Як наслідок, політичні хвороби, які флорентієць уперше піддав науковому аналізу, були ототоженні з його власними поглядами та ідеалами, а ім'я його стало символом аморалізму в політиці.

Шекспірівський герой, у повній відповідності до уявлень елизаветинців про «справжнього макіавелліста», заради досягнення своїх політичних цілей не зупиняється ні перед чим. Вправно інтригуючи, він сіє розбрат у королівській родині, а після ув'язнення свого брата герцога Кларенса у Тауері підсилає до нього найманих убивць. Звістка про смерть Кларенса вкорочує віку хворому королю Едварду IV, і Річард стає лордом-протектором Англії, опікуном малолітнього принца Едварда. Після цього він позбавляє своїх небожів прав на англійський престол, звівши брудний наклеп на власну матір і брата (колишнього короля), та нещадно розправляється з політичною опозицією. Розчистивши у такий спосіб шлях до трону, Річард через своїх прибічників інспірує «волевиявлення народу» й отримує жадану корону. Ставши нарешті королем, він прагне насамперед зберегти владу, яка для нього є найвищою цінністю. Його свавільне правління не приносить ані довгоочікуваного спокою, ані миру в державі. Він не знає докорів сумління і з легким серцем віддає наказ вбити юних принців, ув'язнює свого небожа, сина герцога Кларенса, а після загадкової смерті леді Анни виношує плани зміцнити свої королівські права, одружившись з принцесою Єлизаветою, дочкою Едварда IV.

У зарубіжному літературознавстві доволі поширеною є думка, що запропонована Шекспіром концепція образу Річарда III має яскраво виражений християнський підтекст¹. Зло, яке несе в собі цей герой, є карою небесною, посланою Богом, щоб очистити Англію від скверни братовбивчих війн, міжособного розбрату і морального занепаду. Річард є тим бичем Божим, що, караючи грішний народ, занашає свою власну душу; коли ж покарання вже здійснене, то Всевишній знищує цей бич². Антиподом Річарда III у хроніці є Генрі, граф Річмонд, чий чесноти символізують очищення Англії від старих гріхів та майбутнє оздоровлення державного організму³.

¹ Tillyard E. M. W. *Shakespeare's History Plays*. — Edinburgh, 1962. — P. 200—201; Ribner I. *Patterns in Shakespearian Tragedy*. — L., 1969. — P. 22—25; Hammond A. *Introduction // The Arden Edition of the Works of William Shakespeare. King Richard III*. — L., 1990. — P. 103—107.

² Hammond A. *Op. cit.* — P. 103.

³ Ribner I. *Op. cit.* — P. 23.

Остання дія хроніки «Річард III» має яскраво виражене протюдорівське забарвлення і покликана затвердити у громадській свідомості ідею богообраності герцога Річмонда, майбутнього короля Генріха VII. Досягнення такого ідеологічного ефекту забезпечується значною мірою завдяки високій художній майстерності драматурга, який репрезентує відому історичну подію (битву при Босворті) у величних шатах поетичного вимислу. Незабутнє враження, приміром, справляє на глядача сцена V, 3, в якій напередодні вирішальної битви обом противникам з'являються у снах душі Річардових жертв, щоб виголосити свої пророцтва. На голову кривавого тирана обрушуються численні звинувачення, прокльони і жакливі віщування, а Річмондові передрікається Божа ласка, майбутній успіх на полі бою та заснування шасливого королівського роду.

Чітко окреслена у нічних видіннях контрастність образів двох політичних діячів посилюється за рахунок семантичного паралелізму їхніх промов, виголошених перед військами на Босвортському полі. Річард апелює до прагматичних інтересів своїх вояків, розпалює їхні честолюбні амбіції, принижуючи достоїнство супротивника («Це згряя волоцюг і дезертирів, / Намул бретонський, покидьки мерзенні.»). Щоб приглушити голос сумління, він зміло грає на людському марнославстві: «Бо ж слово «совість» — лиш для боягузів, / Аби на дужих наганяти ляк. / Закон нам — меч, і совість нам — кулак» (V, 3). Річмонд, навпаки, акцентує увагу на високій патріотичній місії своїх воїнів («Б'єтесь ви проти ворогів вітчизни — / За це вітчизна щедро вам відплатить») і неодноразово наголошує, що Всевишній, закон і правда на їхньому боці. Сповнені патріотичного пафосу промови, звісно, надають цьому персонажу певної царственої величі, однак за художньою глибиною та масштабністю вельми блідий і схематичний образ Річмонда значно поступається яскравому і рельєфному образу головного героя.

Надзвичайно місткий і багатогранний образ Річарда III відкриває галерею величних і неповторних шекспірівських характерів, що ввійшли до золотого фонду світової літератури. Народжені поетичним генієм Великого Барда, ці вічні образи стали важливими компонентами культурної свідомості сучасної цивілізації, для якої спадщина Шекспіра слугує невичерпним джерелом інтелектуальної енергії та творчого натхнення. Вона й сьогодні стимулює духовні пошуки людства, немовби підвереджуючи слушність метафоричного пророцтва Гете: «Шекспір і нема йому кінця».

Н. М. Торкут