

ББК 84.4 (ВЕЛ)

Ш 41

Бібліотека світової літератури
заснована у 2001 році

Друкується за виданням:
Шекспір В. Твори. В 6 т. Т. 2, 5. — К.: Дніпро, 1985—1986;
Кочур Г. П. Друге відлуння. — К.: Дніпро, 1991

Переклад з англійської

Передмова і примітки
Н. М. Торкут

Редколегія серії:
*Тамара Денисова, Ростислав Доценко, Іван Дзюба,
Микола Жулинський, Дмитро Затонський,
Дмитро Наливайко (голова), Євген Попович, Галина Сиваченко,
Андрій Содомора, Кіра Шахова, Віктор Шовкун*

Художник-ілюстратор
І. І. Яхін

Художник-оформлювач
Б. П. Бублик

Шекспір В.

Ш 41 Трагедії: Пер. з англ. / Передмова і примітки
Н. М. Торкут; Худож.-іл. І. І. Яхін; Худож.-оформлю-
вач Б. П. Бублик. — Харків: Фоліо, 2004. — 462 с. —
(Б-ка світ. літ.).

ISBN 966-03-2313-1

До книжки увійшло три п'єси великого англійського драматурга Вільяма Шекспіра (1564—1616) — «Ромео і Джульєтта», «Гамлет» і «Король Лір», які заслужено вважаються неперевершеними шедеврами світової драматургії. «Ромео і Джульєтта» — одна з найпоетичніших трагедій, яка не має собі рівних за глибиною проникнення в психологічну природу кохання. Трагедія «Гамлет» малює складні роздуми шляхетної людини про природу зла, про порочний королівський двір, про лицемірство та підступність, що таяться у палацових стінах. «Короля Ліра» по праву вважають одним з найтрагічніших творів Шекспіра, в якому відбито всі хвороби, якими були уражені ті часи.

ББК 84.4 (ВЕЛ)

© Н. М. Торкут, передмова і примітки, 2004
© І. І. Яхін, ілюстрації, 2004
© Б. П. Бублик, художнє оформлення, 2004
© Видавництво «Фоліо», марка серії, 2004

ISBN 966-03-2313-1

ТРАГІЧНЕ КРЕЩЕНДО ШЕКСПІРОВОЇ МУЗИ

Трагедії Вільяма Шекспіра, як і більшість шедеврів світової класики, наділені невичерпною здатністю викликати емоційно-інтелектуальний резонанс у культурній свідомості наступних епох. Магічний вплив Великого Барда на духовне буття людства з плином часу відчутно зростає. Його п'єси не сходять зі сценічних підмостків, посідаючи найпочесніші місця в репертуарах кращих театрів світу. Не згасає й інтерес читачської публіки до його драм, герої яких давно вже стали «вічними образами» світової літератури. Спокусливе бажання зрозуміти складні механізми творення художнього світу Шекспіра постійно збуджує мисленнєву активність науковців і критиків, сприяючи появі все нових і нових дослідницьких розвідок. Амбіційне прагнення досягнути естетичну природу його мистецьких прозрінь стимулює творчі пошуки літераторів, режисерів і акторів, що призводить до появи оригінальних літературних творів, цікавих інтерпретацій та сміливих художніх рішень. За чотири століття, що віддаляють нас від шквалу овацій, яким зустрічала публіка славнозвісного «Глобуса» прем'єри п'єс Великого Вілла, про нього було написано стільки текстів, що нині їхній загальний обсяг уже в тисячі разів перевищує обсяг шекспірівського канону¹.

І сьогодні не втрачає актуальності висновок американського романтика Ральфа Вальдо Емерсона: «В наш час література — філософія і саме мислення стали шекспірівськими. Його думка — це той горизонт, поза який наш сьогоднішній зір не сягає»². Пророчий зміст цих слів підтверджують і чис-

¹ Шекспірівським канонном називають сукупність творів, які належать перу Шекспіра. Сучасна наука включає до цього канону 2 поеми, 37 п'єс, сонетарій, що складається зі 154 віршів, та декілька поетичних творів.

² Emerson R.W. Shakespeare; or, the Poet. — Boston: Houghton, Mifflin, 1904.

ленні шекспірівські ремінісценції та алюзії, якими рясніє пост-модерністський дискурс, і справжній «шекспірознавчий бум» останніх десятиліть, коли кожні вісім хвилин на світ з'являється нова дослідницька розвідка, і сонм сценічних експериментів та кіноверсій, що живляться енергією з бездонного джерела — Шекспірового Тексту.

Таке глобальне захоплення творчістю видатного британця американські вчені назвали «тиранією Шекспіра». Сутність цієї «тиранії» полягає насамперед у невичерпному ідейно-естетичному магнетизмі, яким наділений художній універсум геніального драматурга. Когнітивна амбівалентність Шекспірового слова — тобто його спроможність породжувати у свідомості реципієнта різні, інколи навіть полярні смисли та умовиводи — стала своєрідною запорукою позачасового успіху «божественних трагедій» Великого Барда. Вони, як слушно зауважує Г. Чарлтон, наділені дивовижною властивістю перетворювати кожного з нас на «режисера», що бачить п'єсу саме такою, якою вона постає в театрі його власної думки¹.

Кожне нове покоління прискіпливо вдивляється в імпресіоністичному розмиті контури Гамлетової душі, але на передньому плані бачить нечіткий силует власного внутрішнього світу. Тож не дивно, що такими відмінними, а інколи навіть полярними, виявляються дослідницькі вердикти стосовно характеру принца датського та головної ідеї твору. Напружено вслуховуючись у нервовий ритм пульсуючої думки Отелло, ми не в змозі остаточно звільнитися від камертонового набату сучасних етико-психологічних уявлень і моральних стереотипів. Спостерігаючи за наростанням емоційної поліфонії психологічних рефлексій Макбета і короля Ліра, ми мимохіть відчуваємо биття власного серця, яке однаково болісно реагує і на вічні, і на злободенні проблеми. Вчитуючись у Шекспірові рядки, незбагненні у своїй семантичній невичерпності, допитливий розум нашого сучасника не тільки наближається до усвідомлення ідейно-естетичної суті авторського задуму, але й розширює обрії розуміння власних духовних проблем.

Цілком природно, що кожна епоха відкриває «свого» Шекспіра, впізнає в його героях риси своїх сучасників і вчуває в лейтмотивах його безсмертних творів відлуння влас-

¹ Charlton H. B. *Shakespearean Tragedy*. — Cambridge: At the University Press, 1952. — P. 5.

них умонастроїв, думок та ідей. У гравітаційне поле магнічної Шекспірової музи потрапляли не тільки прості смертні, а й такі генії, як Вольтер і Фройд, Гете і Пушкін, Колридж і Гюго, Верді і Вагнер, Чайковський і Берліоз. Відблиск популярності шекспірівських героїв, впавши на текстову палітру деяких визначних майстрів слова, надавав особливого ідейного забарвлення змістовому малюнку їхніх власних літературних творів! Геній Шекспіра воістину невіддільний руйнівний сил часу: належачи всім епохам і всім поколінням, він уособлює вічність.

Шекспірознавчий дискурс сьогодення відзначається поліфонією дослідницьких суджень, завдяки якій критична рецепція творчої спадщини великого драматурга набуває особливої стереоскопічності. У межах єдиного інтерпретаційного поля протягом тривалого часу співіснують і взаємодіють десятки наукових шкіл, кожна з яких має власний арсенал аналітичних процедур і підходів. Протягом ХХ століття у вивченні шекспірівської драми сформувалося декілька провідних тенденцій.

Перша з них була започаткована славнозвісними лекціями (1904) А. С. Бредлі², які заклали основи шекспірівської характерології. Спираючись на романтичні інтерпретації Шекспіра і полемізуючи з ними, цей вчений запропонував доволі цікавий ракурс аналізу трагедій: вони розглядалися не як твори, що писалися для сценічних втілень, а як романи, чи навіть біографії реальних людей. При цьому кожний головний персонаж сприймався як живий індивідуум, наділений певним комплексом психологічних характеристик, як особистість, що має власну систему цінностей і світоглядних уявлень, а також конкретний життєвий досвід, укорінений у минулому, яке Бредлі «реставрує» із «натяків», розсіяних по Шекспіровому тексті. Людську природу дослідник вважав незмінною і позачасовою і тому концентрував увагу передусім на психології та внутрішньому світі героїв, не враховуючи ані історичної детермінованості Шекспірової ейдології, ані законів елізаветинської драми, за якими вона вибудовувалася.

¹ Створені Шекспіром художні образи надихали багатьох письменників, зокрема Л. Стерна («Життя і роздуми Трістрама Шенді, джентльмена»), М. Лескова («Леді Макбет Мценського повіту»), І. Тургенева («Гамлет Штирліського повіту»), «Степовий король Лір»), А. Чехова («Іванов»), Т. Стоппарда («Розенкранц і Гільденстерн мертві») та ін.

² Bradley A. C. *Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, and Macbeth*. — L., Penguin Books, 1991.

Саме ці особливості методології Бредлі й стали головним об'єктом критики з боку його опонентів. Приміром, Л. С. Найтс¹ у своєму сатиричному есе «Скільки дітей мала леді Макбет» (1947) іронічно зазначав, що ігнорування контексту ренесансного ментального поля та специфіки тогочасної драматургії призвело А. С. Бредлі до надмірного захоплення добудовуванням життєвих історій персонажів шекспірівських трагедій¹. Втім, внесок цього шекспірознавця у вивчення трагедій великого драматурга є дуже вагомим: розроблені Бредлі принципи літературного аналізу згодом використовувалися не тільки його прямими послідовниками (Л. Кемпбелл, Г. Чарлтон, Дж. Стюарт, М. В. Урнов, Дж. Бейлі та ін.), але й представниками інших дослідницьких напрямків, зокрема деконструктивістами, нараторологами та міфокритиками.

Інша доволі потужна тенденція у вивченні шекспірівських п'єс, що представлена іменами Дж. Довера Вілсона, Г. Крейга, Е. М. Тільярда, Т. Спенсера, Дж. Денбі, І. Рібнера, М. Барга та ін., характеризується підвищеною увагою до того історичного контексту, в якому сформувалася елізаветинська драма, до соціокультурної ситуації тогочасного суспільства та інтелектуально-духовної атмосфери пізнього англійського Ренесансу. В річизі цієї тенденції йдуть і роботи тих шекспірознавців, що належать до таких наукових шкіл, як «марксистська критика», «культурний матеріалізм», «новий історизм», «християнська критика», а також деякі дослідження, здійснені на методологічних засадах гендерного, феміністичного та неофрейдистського підходів. Плідні наукові пошуки історично орієнтованого шекспірознавства дозволяють глибше зрозуміти специфіку соціально-психологічного клімату англійського Відродження і в новому світлі побачити поетичний універсум Солодкоголового Лебедя Ейвона. Це, у свою чергу, надає нового поштовху осмисленню ідейно-змістових концептів та естетичних засад його трагедій.

Перенесення акценту з позатекстових реалій і постаті шекспірівського героя на власне текстове полотно трагедій визначає пафос досліджень Дж. Вілсона Найта, Р. Крейна, Е. Чемберса, П. Александера, Н. Фрая та ін., які репрезентують текстологічну тенденцію шекспірознавства. Розглядаючи кожну п'єсу Шекспіра як поетичну метафору, що містить мета-

¹ *Knights L. C. How Many Children Had Lady Macbeth? / Explorations. — N.-Y., 1947. — P. 36—38.*

фізичний глибинний смисл, Дж. Вілсон Найт, один із фундаторів школи «нового критицизму», пропонує оригінальну семантичну інтерпретацію «вічних текстів». Він називає трагедії Великого Барда драматичними поемами-симфоніями, кожна з яких є комплексом символічних образів і космічних метафор, що утворюють часо-просторову єдність¹. Представники структуралізму і нараторології, зокрема Р. Крейн та В. Бут, аналізують Шекспірові трагедії з точки зору жанрової структури і наративних стратегій, що дозволяє їм прояснювати складні механізми народження смислів і творення художнього світу. Дж. Меррей, Дж. Голлоуей, Н. Фрай та їхні послідовники, які розвивають традиції міфокритичного літературознавства, розглядають п'єси геніального англійця крізь призму теорії архетипів, виявляючи при цьому алегоричні, міфологічні й символічні підтексти та структурні елементи ритуалістичного походження, що сприяють актуалізації певних міфологем. Поєднання в літературознавчій практиці здобутків науково-технічного прогресу та дослідницької інтуїції сприяло інтенсивному розвитку «бібліографічної школи» сучасної шекспірівської текстології. Представники цієї школи — А. Поллард, Дж. Довер Вілсон, Е. Чемберс, Г. Грег, П. Александер, Ч. Сіссон, Дж. Фроджер, І. Рацький та ін. — уточнили хронологію написання окремих творів Шекспіра, дати театральних прем'єр і перших публікацій його п'єс. Завдяки їхній ретельній і копійчій праці було підтверджено, що драми «Перикл», «Двоє шляхетних родичів» і «Едвард III» належать перу Великого Барда.

Досить продуктивною в плані теоретичних знахідок і цікавих інтерпретаційних практик є й інша, так звана театрознавча, тенденція шекспірознавчого дискурсу, біля витоків якої стоять праці німецького теоретика драми Ф. Рудольфа та славнозвісної «Передмови до Шекспіра», написані відомим англійським режисером, драматургом і критиком Г. Гранвіл-Баркером. Висхідною тезою наукового пошуку театрознавців, до числа яких належать також М. Морозов, П. Брук, Я. Котт, Г. Бояджиєв, О. Бартошевич та ін., є визнання принципової відмінності законів, за якими будувалася англійська ренесансна драма, від драматургічних канонів більш пізніх епох. А їхній дослідницький імператив звучить в унісон із відомим заува-

¹ *Knight G. Wilson. The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearian Tragedy with Three New Essays. — L.: Methuen, 1949.*

женням О. С. Пушкіна: «Драматичного письменника слід судити за законами, які він сам над собою визнає»¹. Зосередивши свою увагу на вивченні драматургічної техніки Ренесансу та специфіки англійського театру шекспірівської доби, ці науковці переконливо довели, що так звані «неправильності» Шекспірових п'єс (суперечності між фавулою і текстом, логічна неузгодженість окремих моментів сценічної дії, відмова від класичної гармонії структурних частин) не можуть вважатися свідченням художньої неповноцінності чи наслідком творчої недбалості драматурга. Ці «неправильності», що так дратували класицистів доби Просвітництва та Бернарда Шоу і так подобалися Г. Ібсену, Дж. Джойсу і С. Беккету, слід розглядати як іманентну властивість художнього методу Шекспіра, зумовлену взаємодією Ренесансу, маньєризму і бароко.

Безперечно, названі тенденції не вичерпують усього проблемно тематичного спектра і методологічного розмаїття тих робіт, які формують шекспірознавчий дискурс сьогодення. Цілий масив залишається поза межами запропонованої класифікації, що є умовною, як і всі подібні схематичні побудови. Протягом двох останніх десятиліть з'явилася галерея цікавих фундаментальних робіт, які акумулюють найвищі досягнення характерологічної, історичної, текстологічної та театрознавчої тенденції сучасної шекспіріани. З-поміж праць такого типу, що, по-суті, є інтеграційно-синтезуючими, варто згадати монографії Дж. Гіббарда², О. Анікста³, Д. Меля⁴, Р. Беррі⁵, Е. Фааса⁶, Б. Гіббонса⁷, С. Велса⁸, а також передмови до новітніх випусків давно відомих та нещодавно започаткованих видань текстів Великого Барда. Найавторитетнішими з таких видань є «Арденівський Шекспір» («The Arden Shakespeare»), перший випуск якого датується ще 1899 роком, «Новий Кембриджський Шекспір» («The New Cambridge Shakespeare»), що продовжує академічні традиції двох видань минулих часів — «Кембриджського Шекспіра» (засн. 1863) та

¹ Пушкін А. С. Полное собрание сочинений. В 10 т. — М.-Л., 1949. — Т. 10. — С. 41.

² Hibbard G.R. The Making of the Shakespeare's Dramatic Poetry. — Toronto, 1981.

³ Аникст А. А. Трагедия Шекспира «Гамлет». — М.: Просвещение, 1986.

⁴ Mehl D. Shakespeare's Tragedies: An Introduction. — Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

⁵ Berry R. Shakespeare and the Awareness of the Audience. — N.Y., 1985.

⁶ Faus E. Shakespeare's Poetics. — Cambridge, 1986.

⁷ Gibbons B. Shakespeare and Multiplicity. — Cambridge, 1993.

⁸ Wells S. Shakespeare. A Life in Drama. — N.-Y., L.: W. W. Norton & Company, 1997.

«Нового Шекспіра» (засн. 1921), «Оксфордський Шекспір», який виходить в Оксфордській серії «Світова класика», а також «Повне зібрання творів В. Шекспіра» («The Complete Works of Shakespeare») під редакцією Д. Бевінгтона — президента Американської шекспірівської асоціації. Заслуговує на увагу також і цікавий аналітично-інформаційний матеріал, який супроводжує тексти творів великого драматурга в україномовному шеститомнику В. Шекспіра (1984).

На зламі тисячоліть такий інтеграційно-синтезуючий підхід не тільки набув поширення в наукових колах, але й знайшов визнання широкого загалу шанувальників творчості Шекспіра. Гадаємо, що саме він значною мірою визначає сьгодні обличчя світового шекспірознавства, яке вже досягло чималих успіхів у проясненні «темних місць», у розтлумаченні ускладненої символіки, у розкритті ідейних задумів та художніх інтенцій драматурга. Втім, хоч як це парадоксально, ані сотні тисяч наукових розвідок, ані досить висока частотність появи нових театральних інтерпретацій і кіноверсій не позбавили Шекспірів Текст дивовижного ореолу нерозгаданої таємниці та магічної привабливості. Навіть у постмодерністському дискурсі, спрямованому на деканонізацію класики, Шекспір «не тільки зберіг свої позиції, але й набув ще більшої величі й популярності»¹.

Особливе місце у творчій спадщині Шекспіра посідають трагедії. Він писав їх немовби з натури, наче вичитуючи в глибинах чужої свідомості найпотаємніші мрії і приховані наміри. Він навдивовижу тонко відчував найменші порухи тремтливої людської душі. І йому вдалося, як зазначає Гарольд Блум, провести чітку демаркаційну лінію між свободою і фатумом, показати, яким чином чесноти й гріхи непомітно перетворюються на свої протилежності². Емоційно-психологічна атмосфера шекспірівських трагедій надзвичайно напружена, а мисленнєвий коїтинуум просякнутий філософією життя і смерті. Втім, жодна з трагедій відкрито не декларує якихось філософських істин, але кожна з них ставить «вічні питання», спонукаючи нас до самостійних духовно-інтелектуальних пошуків.

¹ General Introduction. / The Complete Works of Shakespeare. Ed. by D. Bevington. — N.Y., Longman. — 1997. — P. cvi.

² Bloom's BioCritiques: William Shakespeare. Ed. by H. Bloom — Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2002. — P. 3.

Драматург унікав моралізаторства і прямолінійної дидактики: він лише розгортав перед нашими очима барвисту панораму буття й дозволяв зазирнути в лабіринти людської думки, розкриваючи в такий спосіб складні механізми функціонування системи «індивідуум — суспільство — всесвіт». Саме Шекспір, на думку Емерсона, переконав нас у тому, що маленький світ людського серця є безкрайнішим, глибшим і багатшим за космічні простори¹.

«Тримаючи дзеркало перед природою», сам творець Гамлета завжди виявлявся стороннім спостерігачем, що ніби займає позицію «по той бік добра і зла» і при цьому вмilo занурює свою аудиторію у вир чужих пристрастей, інтриг та страждань. Він був наділений феноменальною здатністю залишатися неупередженим аналітиком життя і глашатаєм «різних правд різних людей». Саме це мав на увазі Томас Манн, коли говорив, що Шекспір — це сама природа, наївна, морально індиферентна, всюдисуща і вестверджуюча.

Художній світ шекспірівських трагедій є неосяжним, неперевершеним і незбагненим. Його неосяжність спричинена багатовимірністю ідейно-змістових концептів, народжених силою творчої уяви Великого Барда, і всеохоплюючим універсалізмом запропонованої ним візії буття. Ця візія не обмежується будь-якими кордонами суб'єктивних уподобань, релігійної, гендерної або станової упередженості. Неперевершеність поетичного універсуму Шекспіра зумовлюється дивовижною глибиною проникнення в найпотаємніші куточки людської душі та надзвичайно тонким відчуттям смислових і естетичних потенцій слова. А незбагненність його поетичного генія криється в позачасовій здатності хвилювати людські серця і кидати виклик людському розумові.

Шекспірівські трагедії, такі різноманітні за ракурсом зображення одвічного протистояння добра і зла, за характером конфлікту й механізмами втілення авторського задуму, мають якесь неловимі риси, що роблять їх абсолютно несхожими на трагедії інших визначних драматургів і легко впізнаваними навіть для пересічних театральних глядачів. Втім, трагедії Шекспіра, які важко переплутати з драмами Есхіла, Ж. Расіна, А. Чехова, Лесі Українки, Г. Ібсена чи С. Беккета, суттєво відрізняються й одна від одної. Саме через це проблема визначення іманентної суті Шекспірової трагедії як жанрово-

¹ Emerson R. W. Shakespeare; or, the Poet — Boston: Houghton, Mifflin, 1904.

стильового феномена ще й досі залишається нерозв'язаною. Адже надзвичайно важко вкласти у «прокрустове ложе» чітких і однозначних дефініцій такі дивовижні за розмаїттям художніх рішень твори, як «Ромео і Джульєтта», «Гамлет», «Отелло», «Макбет», «Король Лір». Тож можна зрозуміти відомого шекспірознавця К. Мюіра, котрий після довгих років ретельного дослідницького пошуку дійшов доволі парадоксального висновку, що «не існує такої речі, як шекспірівська трагедія: існують лише шекспірівські трагедії»¹. Ці слова авторитетного науковця підтверджують об'єктивну складність проблеми жанрової типології шекспірівської трагедії.

Не претендуючи на розв'язання цієї проблеми, зупинимося на тих типологічних рисах драматичної структури та жанрової природи, які є значущими для більш глибокого розуміння ідейного змісту і художньої специфіки трагедій Вільяма Шекспіра. Насамперед зазначимо, що принципова відмінність шекспірівської драматургії від реалістичної, або, за термінологією західних дослідників, «натуралістичної», драми нового часу, значною мірою зумовлена тією особливою візією буття, що була характерна для художнього мислення Ренесансу. В основі шекспірівської трагедії, як наголошує О. Анікст, «лежить поетичний погляд на світ..., люди, що живуть у ньому, мислять не так, як ми, а поетичними образами і поняттями»². Важливу роль при цьому відіграють мовна організація художнього світу, що просякнутий високою поезією, та домінування ігрової стихії, яке перетворює шекспірівський театр на «всюлячну метафору світобудови»³.

У трагедіях В. Шекспіра взаємодія епічного і ліричного начал забарвлена драматизмом: цей драматизм добре відчувається і в напружено нервових рефлексіях принца Датського, і в гіркому прозорінні просвітленого страдника Ліра, і у психологічній роздвоєності Макбета. Крім того, завдяки тому, що всі елементи драматичної структури, усі мистецькі прийоми, весь багатющий арсенал поетичних засобів націлені на створення єдиного й цілісного художнього ефекту, драматургові вдається досягти дивовижного, майже магічного впливу на свідомість реципієнтів. Гіпнотична сила Шекспірового Слова, що бентежить людські почуття й збуджує мисленнєву ак-

¹ Muir K. Shakespeare's Tragic Sequence. — L., 1972. — P. 12.

² Анікст А. А. Трагедія Шекспіра «Гамлет». — М.: Просвещение, 1986. — С. 28—29.

³ Затонський Д. Вільям Шекспір / Вільям Шекспір. Твори в шести томах. — К., Дніпро, 1984. — С. 36.

тивність, поступово захоплює глядача в «емоційний полон» і втягує його в химерну реальність театрального світу. Із пасивного спостерігача він немовби перетворюється на співтворця цього світу.

Органічний зв'язок між масштабним у своїй величчї трагедійним героєм та сюжетом знаходить зовнішню маніфестацію (в назви своїх трагедій автор обов'язково виносив імена головних героїв, в той час як комедіям давав заголовки досить умовні («Багато галасу з нічев'я», «Як вам це сподобається», «Кінець діло хвалить») або метафоричні («Марні зусилля кохання», «Сон літньої ночі», «Дванадцята ніч»)¹. Провідною темою трагедій Шекспіра, народжених в період кризи гуманістичного світогляду, є сповнена драматизму доля індивідуума, який вступає в конфлікт зі своїм оточенням, суспільством чи навіть всесвітом. Він проходить через страждання й випробування, пізнає справжнє обличчя світу, сутність людської природи та позбавляється фатальних ілюзій.

Сучасне шекспірознавство до жанру трагедій відносить десять п'єс Вільяма Шекспіра. Прикметно, що єдиного загально визнаного критерію класифікації шекспірівських трагедій не існує. А численність критеріїв зазвичай породжує й численність класифікаційних версій. Однак у випадку з трагедіями Великого Барда спостерігається доволі незвична ситуація, коли в межах однієї класифікації використовується одночасно декілька різнопланових критеріїв: хронологічний, проблемно-тематичний, структурно-типологічний, стильовий та ін. Такий полікритеріальний підхід породжує доволі оригінальні жанрові маркери, на кшталт «шекспірівська трагедія сенеківського типу», «проблемна п'єса», «трагедія зростання», «трагедія морального вибору», «трагедія серця», «трагедія свідомості», «рання трагедія», «яковитська трагедія», «маньєристично-барокова трагедія» та ін. З легкої руки А. С. Бредлі за чотирма п'єсами Шекспіра — «Гамлет», «Отелло», «Король Лір» і «Макбет» — міцно закріпилася репутація «великих трагедій». Це оціночно-метафоричне визначення відомого шекспірознавця нині перетворилося на модний типологізуючий маркер, який набуває додаткових смислових конотацій. Він

¹ На думку Л. Пінського, саме характером заголовків керувалися укладачі Першого Фоліо Джон Темінг і Генрі Кондел, коли віднесли п'єсу «Шимбелі», що має щасливий кінець, до трагедій, а сповнені серйозного, патетичного тону драми «Зимова казка» і «Буря» — до комедій. Див. *Пінский Л. Шекспир.* — М.: Худ. лит., 1971. — С. 103.

широко використовується науковцями й незрідка виносить в назви рубрик у монографіях і дослідженнях, присвячених трагедіям Шекспіра.

У сучасному шекспірознавстві доволі популярною є полікритеріальна класифікація, згідно з якою крім «великих трагедій» виокремлюють «ранні трагедії» («Тіт Андронік», «Ромео і Джульєтта») та «римські трагедії» («Юлій Цезар», «Антоній і Клеопатра», «Коріолан» і «Тимон Афіїнський»).

До цього видання ввійшло три трагедії Вільяма Шекспіра — «Ромео і Джульєтта», «Гамлет» і «Король Лір», які за- служено вважаються неперевершеними шедеврами світової драматургії.

«Ромео і Джульєтта» (1594—1595) — одна з найбільш поетичних трагедій, яка не має собі рівних за глибиною проникнення в психологічну природу кохання — найнеосязнишого з людських почуттів. Ця трагедія, що сповнена тонкої ліричності й високого драматизму, була написана невдовзі після виходу у світ першої шекспірівської поеми «Венера і Адоніс» (1593) і майже водночас з історичною хронікою «Річард II» (1595) та комедією «Марні зусилля кохання» (1594—1595). Вона ніби синтезувала творчі надбання молодого Шекспіра: не обмежуючи політ своєї творчої фантазії будь-якими стереотипними уявленнями і естетичними приписами, драматург наважився розширити межі тогочасного жанрового канону і сміливо ввів у художній простір трагедії потужний комедійний струмінь, історіософську концептуальність та інтимно-ліричну тональність.

Вперше трагедія «Ромео і Джульєтта» у друкованому вигляді з'явилася в 1597 році. Однак це «піратське» видання, до появи якого автор не мав безпосереднього відношення¹, було дуже недосконалим: партії деяких персонажів були значно

¹ Так вважає переважна більшість дослідників, зокрема О. Смірнов, П. А. Денієл, Б. Піббонс, та ін. Втім, існує й інша гіпотеза, згідно з якою перше кuartо також було написано Шекспіром, а друге кuartо є лише недосконалою версією першого. Цю позицію обстоюють Ч. Найт і Й. С. Бейнз. Детальніше див. *Смирнов А. Послесловие к «Ромео и Джульетте» / Уильям Шекспир. Полное собрание сочинений. В 8 т. — М.: Искусство, 1958. — Т. 3. — С. 517—526; Daniel P.A. Romeo & Juliet. Parallel Texts of the first Two Quartos. — L., 1874. — P.V; Gibbons B., ed. Romeo & Juliet. Arden Shakespeare. — L.: Methuen, 1980. — P. 2; Knight C.J. The Pictorial Edition of the Works of Shakespeare. — L., 1839. — V.VI. — P. 3; Bains Y. S. Making Sense of the First Quartos of Shakespeare's Romeo & Juliet, Henry V, The Merry Wives of Windsor, and Hamlet. — New Delhi, 1995.*

скорочені й спотворені. Автентичним і повним вважається той текст п'єси, який представлений у двох наступних кварто (1599 і 1609) та у фоліо (1623). Деякі дослідники висловлюють припущення, що за життя Шекспіра «Ромео і Джульєтта» видавалася ще один раз, але точної дати виходу четвертого «прижиттєвого» кварто не називають.

Сюжет трагічної історії про нещасливу долю юних коханців, що належали до ворогуючих родів, був широковідомий у ренесансній Європі. Вперше літературна обробка цієї старовинної легенди була здійснена в 1476 році італійським новелістом Мазуччо («Новеліно», нов. 36). Згодом його співвітчизник Луджі да Порто написав «Історію двох шляхетних закоханих» (1524), в якій головні герої одержали нові імена (Ромео і Джульєтта, а місце дії було перенесено з Сієни до Верони). Прикметно, що прізвиська ворогуючих сімейств — Монтеккі і Капулетті — він запозичив із «Божественної комедії» Данте.

Протягом XVI століття цей сюжет набув великої популярності не тільки в самій Італії, де ним зацікавились такі талановиті майстри слова, як Больдері («Нешасливе кохання», 1553), Банделло («Новели», 1554), Луджі Гротто («Адріана», 1578), але й у Франції, Іспанії, Англії. За межами Італії історія трагічного кохання Ромео і Джульєтти стала відомою значною мірою завдяки успіху новелістики Банделло. Так, П'єр Буато, переклавши новелу італійця французькою мовою, включив її до своїх «Трагічних історій» (1559), а видатний іспанський письменник Лопе де Вега саме з неї запозичив сюжетну канву своєї драми «Кастельвіні і Монтеси» (1600). В Англії новела Банделло привернула увагу талановитого перекладача Вільяма Пейнтера, який запропонував її англійську версію на сторінках славнозвісної збірки «Палац насолоди» (1566). Втім, доволі популярним серед англійців був і франкомовний переклад П'єра Буато. Саме ним скористався і Артур Брук при створенні поеми «Трагічна історія Ромео і Джульєтти» (1562), котра, на думку більшості дослідників, прислужилася головним, а можливо й єдиним, сюжетним джерелом для Шекспіра.

Звісно, той твір, що вийшов з-під пера геніального драматурга, суттєво відрізняється від цілком посередньої поеми А. Брука як за розстановкою ідейно-змістових акцентів, так і за характером художньої репрезентації провідних образних лейтмотивів. Шекспір кардинальним чином змінив загальну

тональність, внаслідок чого сюжет набув суто ренесансного звучання й перетворився на поетичну рапсодію, що прославляє гармонійний союз духовного і тілесного, на урочисто-піднесений гімн земному кохання. У поемі Брука почуття юних героїв було представлено як згубна пристрасть, гріхозна за своєю природою й надмірна у своїх проявах. З огляду на це і гірка доля, і трагічна загибель Ромео і Джульєтти сприймалися читачем як невідворотна кара. У Шекспіра ж, навпаки, кохання юних героїв зображено як високе й світле почуття, що надає особливого сенсу їхньому існуванню: вони живуть своєю Любов'ю і, безоглядно поринаючи у хвилюючий вир пристрасті, насолоджуються кожною миттю блаженства. Зворушлива ширість їхніх стосунків, проникливий ліризм їхніх любовних освідчень, природна імпульсивність їхніх вчинків — усе це створює кришталеву ауру духовної чистоти й природної гармонії, що відчутно контрастує з похмурою атмосферою поеми Брука.

Визначальну роль у формуванні надивовижу багатой настроєвої палітри трагедії відіграє Шекспірове Слово — то віртуозно поетичне, то яскраво колоритне, то метафорично насичене, то іскрометно жартівливе, але завжди влучне, точне і доречне. За своєю стилістикою Шекспірова трагедія абсолютно не схожа на одноманітну, безбарвну і невиразну поему Брука, якій явно бракує яскравої образності й тієї гри розуму, що нею так славилася поезія елізаветинців. Тож цілком слушним є висновок Д. Меля, що форма та стиль п'єси Шекспіра визначаються не стільки орієнтацією на твір Брука, скільки літературними конвенціями тогочася і активним використанням мистецьких здобутків його власної художньої творчості — історичних хронік, комедій, поем та сонетів¹.

Саме творчий досвід поета і драматурга, набутий у попередні роки, став тією життєдайною силою, завдяки якій доволі пісний і ригористичний фабульний кістяк середньовічної легенди обріс свіжою й принадною плоттю, одухотвореною високою поезією і ренесансним антропоцентризмом. Народився новий оригінальний сюжет, відмінний від своїх предтеч за змістом, ідеологією й пафосом, парадоксально несподіваний у своєму жанровому втіленні.

Усі попередники Шекспіра вибудовували свої трагедії за класичним зразком, орієнтуючись на жанровий канон, освя-

¹ Mehl D. Shakespeare's Tragedies: An Introduction. — Cambridge: Cambridge University Press, 1986. — P. 22.

риторитетом Арістотеля, і намагалися наслідувати кри-
споніону жаків драму Сенеки. На сцені проливалися
сліз і крові, здійснювалися віроломні вбивства й жор-
стокі насильства, демонструвалися вибухи пристрастей і спа-
ляхи інстинктів, не контрольовані розумом і не обмежені мо-
ральними нормами. Шоправда, ця стихія тотального жаху
і метафізичного зла дуже дисонувала з мовностилістичною
організацією творів, що були перенасичені пишною ритори-
кою та велемовною патетичністю. До речі, і Шекспір свою
першу трагедію «Тіт Андронік» (1594) написав саме в такому
ключі, чим, власне, й дав своїм майбутнім коментаторам привід
для сумнівів у його причетності до авторства цієї п'єси, яка,
на думку декого, недостойна генія Шекспіра і навіть прини-
жує його.

Звісно, що поява трагедії «Ромео і Джульєтта», жанро-
вий простір якої виявився відкритим і для чаруючих ре-
мінісценцій ренесансної лірики, і для святкової карнаваль-
ності комедії, і для грубуватого гумору народного театру, наче
вибух руйнувала всі тогочасні театральні традиції та уста-
лені канони жанру. «Найсумніша у світі історія кохання»
розпочинається як хроніка — з чергового спалаху давньої
ворожнечі між знатними родами Монтеккі і Капулетті.
Причому, хоча ця сцена (бійка між слугами) і змальовується
драматургом у відверто комедійних барвах, вона набуває
епічного звучання завдяки появі високого героя — прави-
теля Верони, який зупиняє сутичку і наголошує на суспільній
небезпеці родових чвар. Високого, суто епічного пафосу спов-
нений і драматично напружений фінал, в якому відбуваєть-
ся примирення ворогуючих родин, а жорстоке у своїй правди-
вості резюме князя Ескала («...вас бич карає за ненависть: /
Ваш цвіт любов'ю вбили небеса», V, 3), ніби підводить
філософський підсумок трагедії.

Слід зазначити, що, попри загострений драматизм про-
відної колізії цього твору, всі рівні його поезики пронизує
комічна стихія. Вона являє себе і в дотепних жартах персо-
нажів, і в буфонаді та фарсовості окремих сцен, і в підкрес-
леній пародійності деяких ситуацій та персонажів. Присутні
у шекспірівській п'єсі і такі типові для жанру комедії елеме-
нти структури, як симетрія системи образів (закохані герої,
суворі батьки, друг, котрий щиро прагне допомогти юним
коханцям, друг, що іронізує над почуттями юнака, суперник,
якому симпатизують батьки дівчини, її служниця-наперсни-

ця) та музичний супровід дії. Навіть провідна тема «Ромео
і Джульєтти» — боротьба юних героїв за щастя всупереч волі
батьків — також є типовою для ренесансної комедії.

До речі, очевидна присутність комічного начала в ху-
дожньому просторі шекспірівської трагедії зумовила надзви-
чайно широкий спектр дослідницьких суджень і критичних
оцінок. Приміром, Г. Б. Чарлтон висуває припущення, що
сам Шекспір добре усвідомлював експериментальність цієї
п'єси, вважав свою спробу створити новий тип трагедії
творчою поразкою і тому «згодом повернувся до написання
хронік та комедій, а за розробку теми земного кохання надалі
в жанрі трагедії брався з великою сором'язливістю, наділяю-
чи цим почуттям виключно вилатних політичних діячів»¹.
Доволі стриманою є й оцінка жанрових новацій автора
«Ромео і Джульєтти», яку дає Г. А. Мейсон. На його думку,
Шекспір лише переклав текст поеми Брука на мову того-
часної драми, відшліфував провідні мотиви, але навіть не
спробував надати їм більш глобального звучання². Однак
більшість шекспірознавців визнають «Ромео і Джульєтту»
істинним шедевром трагедійного жанру, зазначаючи, що вона
вражає сміливою оригінальністю художніх рішень, незвич-
ним синтезом ігрової стихії та глибокого психологічного дра-
матизму.

У контексті розгляду специфіки трагедійності «Ромео
і Джульєтти» на особливу увагу заслугоує питання щодо
істинних причин такого фіналу, жакливого у своїй непо-
правності й жорстокого за своєю суттю. Висувається декіль-
ка версій, які з певною долею умовності можна поділити на
дві групи: інтеріоризовані, в яких уся відповідальність за
трагічних перебіг подій покладається безпосередньо на Ро-
мео і Джульєтту, та екстеріоризовані, згідно з якими пробле-
ми й нещастя коханців зумовлені головним чином зовніш-
німи обставинами (тобто незалежними від їхніх характерів,
волі та вчинків).

Дослідники, котрі вважають «Ромео і Джульєтту» траге-
дією характеру, а не трагедією долі, наголошують, що головні
герої особисто винні у своїх життєвих негараздах, що саме
їхня нерозважливість та невгамовна, невідладна розумові
пристрасть призводять до жакливої розв'язки. У XIX столітті

¹ Charlton H. B. Shakespearean Tragedy. — Cambridge: At the University Press, 1952. — P. 61—62.
² Mason H. A. Shakespeare's Tragedies of Love. — L., 1970.

така думка була доволі поширеною в колах філістерів і моралізаторів. Німецький вчений Г. Г. Гервінус, приміром, вбачав у п'єсі Шекспіра «неминучу історію кожного сильного кохання, яке ...гордовито виходить за межі пристойності... насміхається із застережень холодного розуму, навіть зухвало кидає виклик самій долі й, зрештою, на свою погибель, приходить у розлад зі своїми власними переднакресленнями»¹. Згодом Дж. Мейсфілд, писав, що до трагічного фіналу юних героїв призводить «буяння молоді крові»². А дослідники В. К. Вітейкер і Ф. М. Дікі акцентували увагу на провині Ромео, який не прислухався до мудрих порад брата Лоренцо і не спромігся приборкати свою шалену пристрасть.³ Втім, слід зазначити, що в сучасному шекспірознавстві подібні підходи до інтерпретації шекспірівської трагедії майже не знаходять прихильників.

Серед екстеріоризованих найбільш популярними є версії, які головними причинами загибелі героїв проголошують родову ворожнечу, лиху долю або втручання третіх осіб. Так, Д. А. Стауфер, М. В. Урнов, Г. В. Вільямс вважають, що саме атмосфера родових чвар змушує Ромео і Джульєтту оберігати своє кохання від стороннього ока, приховувати свій шлюб, а згодом і наважитися на вельми ризиковані кроки заради збереження свого прекрасного союзу⁴. Черговий прояв давньої родової ненависті, першопричина якої вже стерлася з пам'яті мешканців Верони, змушує молодят розлучитися, а згодом прикрий збіг обставин перешкоджає відновленню земної гармонії. Джульєтта, яка жадає навіки поєднатися з коханим, пристає на дуже ризиковану пропозицію брата Лоренцо й випиває снодійне, містифікуючи власну смерть. При цьому вона добре усвідомлює і надзвичайну серйозність цього кроку, і величезну небезпеку, що їй загрожує. Ромео, дізнавшись про смерть своєї чарівної дружини, повертається до рідного міста, щоб востаннє глянути на неї, а потім заповідати собі смерть, оскільки життя без Джульєтти не має для нього жодного сенсу. Отже, родові чвари тим або іншим чином,

¹ Гервінус Г. Г. Шекспир. — СПб., 1870. — Т. 3. — С. 250.

² Masefield J. William Shakespeare. — L., 1911.

³ Whitaker V. K. The Mirror up to Nature. — San Marino, 1965; Dickey F. M. Not Wisely But Too Well: Shakespeare's Love Tragedies. — San Marino, 1966.

⁴ Stauffer D. A. Shakespeare's World of Images. — N. Y., 1949; Урнов М. В. Вехи традиції в англійській літературі. — М.: Худож. література, 1986. — С. 8; Williams G. W. Romeo and Juliet / The Complete Works of Shakespeare. Ed. by D. Bevington. — N. Y., Longman. — 1997. — P. 978.

прямо чи опосередковано постійно втручаються в життя головних героїв, руйнують їхні долі і зрештою призводять їх до загибелі. Крім того, в ході п'єси ми помічаємо, що родинна ворожнеча відчутно спотворила систему ціннісних уявлень деяких інших персонажів, зокрема батьків Джульєтти, її мамки та Тібальта.

Абсолютна більшість дослідників вважають, що на завалі земному щастю Ромео і Джульєтти стала лиха доля, що, правда, під лихою долею одні розуміють фатум¹, інші — прояв Божественного промислу², а дехто — низку трагічних випадковостей, зумовлених примхами мінливої фортуни³. Ідея фатуму, що генетично пов'язана із сучасною Шекспірові трагедійною традицією, виступає в його драмі своєрідним каталізатором розвитку центральної сюжетної лінії, спрямованої до трагічної розв'язки. Відгомін популярної в ті часи сенекіанської трагедії, лейтмотивом якої виступала ідея всемогутнього і невідворотного року, лунає в багатьох сценах п'єси. Наприклад, збираючись на бал до Капулетті (I, 4), Ромео говорить про метафізичний страх перед майбутнім та про важкі передчуття. Схожі передчування неодноразово тривожать і Джульєтту, зокрема, коли вона просить коханого уникати клятв, аби не накликати лиха (II, 1), коли дізнається про вигнання Ромео (III, 2), коли вранці прощається з ним (III, 5). Наближення катастрофи відчуває і брат Лоренцо, котрий застерігає Ромео від надмірностей у прояві почуттів (II, 5). На думку Г. Чарлтона, саме родова ворожнеча є тим знаряддям, за допомогою якого злий рок здійснює в цій трагедії свою функцію⁴. Звісно, важко заперечувати роль фатуму в «Ромео і Джульєтті», оскільки вона задекларована і в обох промовах Хору, і в саморефлексіях головних персонажів, і в тому фатальному збігові обставин, який призводить до жахливих наслідків. Втім, навряд чи правомірно й абсолютизувати цю роль, оскільки неможливо однозначно визначити, чи то безжалний рок штовхає юних коханців

¹ Charlton H. B. Op. cit. — P. 49—63; Duthy G. I., ed. Romeo and Juliet. — Cambridge, 1955. — P. XVII—XXIV; Wilson H. S. On the Design of Shakespearean Tragedy. — Toronto, 1957. — P. 19—37.

² Edwards Ph. Shakespeare and the Confines of Art. — L., Methuen, 1968. — P. 71—82; Ribner J. Patterns in Shakespearean Tragedy. — L., Methuen, 1969. — P. 25—35.

³ Spencer T. B. J., ed. Romeo and Juliet. (New Penguin Shakespeare). — Harmondsworth, 1967; Mehl D. Shakespeare's Tragedies: An Introduction. — Cambridge: Cambridge University Press, 1986. — P. 25.

⁴ Charlton H. B. Shakespearean Tragedy. — Cambridge: At the University Press, 1952. — P. 52.

у обійми смерті, чи то самі вони обирають смерть, щоб в обіймах свого кохання перейти зі світу ненависті у світ вічної любові.

Заслугує на увагу й концепція, згідно з якою головною рушійною силою сюжету «Ромео і Джульєтти» є Боже-ственне провидіння (Divine Providence). Саме його, вочевидь, і має на увазі брат Лоренцо, коли, прагнучи втішити Джульєтту, говорить:

Наш замір вища сила зруйнувала,
Не наша. Ми противитись не можем (V,3).

На думку І. Рібнера, смерть Ромео і Джульєтти — це Божа кара родинам Монтеккі і Капулетті за ворожнечу, що зруйнувала божественну гармонію світу. І відновлює гармонію лише спокута: батьки розплачуються за свої гріхи життям власних дітей. Ця непоправна втрата, глибоке потрясіння і спільне горе знищують те зло, що було породжене взаємною ненавистю. Саме таким, суворим і водночас милосердним, є промисел Господній: ненависть вбиває любов, та смерть любові вбиває ненависть¹.

Важливу роль у п'єсі Шекспіра відіграють трагічні випадковості. Приміром, сутичка Ромео з Тібальтом у черговий раз загострює родову ворожнечу. А раптовий спалах епідемії чуми обертається трагедією для закоханих: брат Джованні не зміг передати Ромео листа, в якому брат Лоренцо повідомляв про свою змову з Джульєттою та розкривав їхній таємний план. Ромео, повернувшись у Верону, зайшов у склеп ще до пробудження Джульєтти і встиг випити отруту раніше, ніж з'явився брат Лоренцо. Ці випадковості виступають рушійною силою розвитку сюжету, і саме тому, на думку Д. Меля, «Ромео і Джульєтту» часто розглядають як «трагедію випадку», а не як трагедію, де міститься якась моральна дилема².

Художній простір «Ромео і Джульєтти» вибудовується за принципом бінарних опозицій (любов і ненависть, життя і смерть, день і ніч, світло й темрява). Ці опозиції є структуруючими компонентами двох світів, представлених у п'єсі. Один із них — світ Монтеккі і Капулетті — сповнений злоби й метафізичної ненависті, інший — світ юних закоханих — просякнутий духом любові та доброти. Наскрізний контраст

¹ Ribner I. Patterns in Shakespearian Tragedy. — L., Methuen, 1969. — P. 27.
² Mehl D. Shakespeare's Tragedies: An Introduction. — Cambridge: Cambridge University Press, 1986. — P. 25.

двох світів створює внутрішню напругу, яка надає емоційній палітрі настроєвої неоднорідності (захват — відчай, радість — сум, очікування щастя — тяжкі передчуття), переливчастості й бурхливого динамізму, а самій трагедії — особливий смислової парадоксальності. В стихії тотального зла і ненависті розквітає ніжна квітка чистого кохання, і спалах світла, яке випромінюється любов'ю, розвіє морок родової ворожнечі.

Об'єднати два світи, такі різні за своїми ідеалами та цінностями, намагається духовна особа — брат Лоренцо. Образ цього героя сповнений філософської концептуальності, його промови (II,2; III,3; IV,1) перегукуються з поглядами відомого італійського теолога Франциска Ассізького і просякнуті суто ренесансним антропоцентризмом. Лоренцо вірить у можливість відновлення гармонії, яку зруйнував кривавий розбрат, і розраховує, що щасливий шлюб Ромео і Джульєтти покладе край нещастям, породжуваним родовими чварами. Саме брат Лоренцо є, на думку Ф. Едвардса, ключовою фігурою у структуруванні теософської концепції шекспірівської п'єси. Широ симпатизуючи юним закоханим, він затіває дуже небезпечну гру і, покладаючись на власний розум, сподівається самотужки «видобути добро зі зла і використати силу кохання, щоб подолати силу ненависті» (III,3). Внаслідок цієї гри ворожнеча між сімействами Монтеккі і Капулетті дійсно припиняється, але примирення відбувається зовсім не за тим сценарієм, який визрівав у голові Лоренцо. Не щастя закоханих, а їхня трагічна загибель, що змушує ворогуючі родини зрозуміти істинні цінності буття, кладе край взаємній ненависті¹.

Попри те, що п'єса завершується смертю головних героїв, її фінал не позбавлений певного життєстверджуючого пафосу. Вочевидь, це й дало підстави деяким шекспірознавцям назвати «Ромео і Джульєтту» оптимістичною трагедією². Щоправда така дефініція викликає чимало зауважень. Л. Пінський, приміром, наголошує, що шекспірівська трагедія поєднує оптимістичні й песимістичні настрої, а її своєрідність зумовлена насамперед предметом зображення, особливим джерелом трагізму і специфічним переходом «безмежного щастя в безмежне горе». Він підкреслює, що сюжет «Ромео і Джульєтти»

¹ Edwards Ph. Shakespeare and the Confines of Art. — L., Methuen, 1968. — P. 77.

² Див., наприклад: Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральних вечеров. — М.: Просвещение, 1988. — С. 95.

є невідривним від «природної» характеристики італійського фону, персонажів та ситуацій, і називає цей твір «натуральною» трагедією¹.

Згідно з сучасною традицією, класифікації шекспірівських трагедій за тематичним принципом «Ромео і Джульєтта» іноді відносять до любовних трагедій², а інколи — до релігійно-філософських³. Однак більш слушною видається точка зору І. Шайтанова, який ставить під сумнів саму правомірність подібної класифікації, наголошуючи, що філософія епохи Відродження «починалася з любові, з «Нового життя» Данте, з сонетів Петрарки, з відкриття платонівського Еросу, з радісного усвідомлення власної здатності кохати. Закоханою приходив у світ людина Нового часу. В коханні стверджує вона для себе і небесну гармонію, і цінності земного світу, де їй належить обжитися ґрунтовніше, міцніше, по-діловому. Діловитість буде помічена пізніше, а спочатку — любов»⁴. Російський шекспірознавець називає «Ромео і Джульєтта» сонетною трагедією⁵, акцентуючи увагу на визначній ролі сонетного слова, яке в п'єсі Шекспіра формує провідні смислові мотиви, бере участь у дії й розбудові драматичних характерів, створює особливий сонетний тон і зрештою змінює саму природу трагічного жанру.

* * *

Найвищим досягненням поетичного генія Вільяма Шекспіра справедливо вважають трагедію «Гамлет», яка водночас є й найбільш проблемним його твором. Ця проблемність насамперед пов'язана з великою кількістю «темних місць» у творчій історії п'єси, які створюють навколо неї ауру метафізичної загадковості. І характер співвідношення перших друкованих версій тексту, і ймовірні сюжетні першоджерела, і дата написання п'єси все ще залишаються остаточно нез'ясованими. Існує три основні версії «Гамлета»: два кuarto, що

¹ Пинский Л. Шекспир. — М.: Худ. лит., 1971. — С. 120.

² Dickey F. M. Not Wisely But Too Well: Shakespeare's Love Tragedies. — San Marino, 1966; Hamilton A. C. The Early Shakespeare. — San Marino, 1967; Mason H. A. Shakespeare's Tragedies of Love. — L., 1970.

³ Ribner I. Patterns in Shakespearian Tragedy. — L., Methuen, 1969.

⁴ Шайтанов И. О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения. В 2 т. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. — Т. 2. — С. 210.

⁵ Аналогічну думку висловлюють М. Мехуд і Н. Брук, наголошуючи на пріоритетній ролі сонетної стихії у жанровій структурі «Ромео і Джульєтта». Див.: Mahood M. M. Shakespeare's Wordplay. — L., 1957; Brooke N. Shakespeare's Early Tragedies. — L., 1968.

вийшли за життя автора (1603 і 1604) та фоліо 1623 року. Текст першого, так званого «поганого» кuarto вдвічі коротший за текст наступного кuarto, який, у свою чергу, на двісті рядків довший за версію, включену у фоліо. Щоправда, у другому кuarto відсутні 85 рядків, наявних у фоліо, зокрема ті текстові пасажі, які містять нехвальні висловлювання про Данію та випадки проти дитячої театральної трупи.

Єдиної думки стосовно причин розбіжностей між трьома версіями «Гамлета» у шекспірознавстві не існує. До ХХ століття використовувався текст, представлений у фоліо, але згодом Дж. Довер Вілсон (1934) та Дж. Я. Даті (1941) після ретельного текстологічного аналізу дійшли висновку, що попри всі недоліки (наявність темних місць і помилок, відсутність деяких рядків) кuarto 1604 року є найкращим, оскільки воно друкувалося з оригінального рукопису Шекспіра¹. Стосовно ж першого кuarto існує дві протилежні думки. Деякі дослідники вважають його «піратським» і висловлюють припущення, що один із акторів (ймовірно, той, хто грав Марцелла) надиктував цей текст по пам'яті, а ті фрагменти, які підзабулися, він замінив власними, написаними білим віршем². Інші ж текстологи певні, що кuarto 1603 року є ранньою Шекспіровою версією п'єси, яку він згодом розширив і вдосконалив³.

Сучасні видання «Гамлета» є здебільшого зведеними текстами другого кuarto і фоліо, тому, звісно, вони повніші за ті версії, що були знайомі сучасникам драматурга. Крім того, поділ тексту трагедії на дії і сцени не є авторським. Першу спробу членування цього твору здійснили укладачі фоліо, які розбили першу дію на сцени. Загальноприйнятий в наші дні поділ «Гамлета» на п'ять дій було запропоновано у 1709 році редактором шекспірівських п'єс Н. Роу, який, вочевидь, керувався принципами класицистичної теорії драми.

У колах шекспірознавців ще й досі залишаються дискусійними питання, пов'язані з першоджерелами та датуванням

¹ Wilson J. Dover. The Manuscript of Shakespeare's «Hamlet» and the Problems of its Transmission. In 2 vol. — Cambridge, 1934; Duthie J. I. The «Bad» Quarto of «Hamlet». — Cambridge, 1941.

² Hibbard G. R. Introduction / Hamlet. Oxford Shakespeare. Ed. by G. R. Hibbard. — Oxford: Oxford University Press, 1987. — P. 89; Jenkins H. Introduction / Hamlet. Arden Shakespeare. Ed. by H. Jenkins. — L.: Routledge, 1990. — P. 19—21.

³ Craig H. A New Look at Shakespeare's Quartos / Stanford Studies in Language and Literature, XXII. — Stanford, Calif., 1861. — P. 10; Foster M. E. The Play Behind the Play: Hamlet and Quarto One. — Pittsburgh, 1991; Bains Y.S. Making Sense of the First Quartos of Shakespeare's Romeo & Juliet, Henry V, The Merry Wives of Windsor, and Hamlet. — New Delhi, 1995.

«Гамлета». Основним сюжетним джерелом цієї трагедії вважається давня скандинавська сага про датського принца Амлета, який, прикинувшись божевільним, помстився рідному дядькові Фенгону за смерть свого батька Горвендила. Перша літературна обробка напівлегендарної історії про Амлета була здійснена середньовічним датським істориком Саксоном Граматиком (бл. 1150 — бл. 1220), який включив її до латиномовної хроніки «Діяння данців» («Gesta Danorum»). Дж. Довер Вілсон висловлює припущення, що текст цієї хроніки, яка вийшла друком у Парижі в 1514 році, був добре відомий Шекспірові¹. Однак більшість сучасних науковців вважають, що великий драматург використовував не саму хроніку датського історика, а її франкомовну інтерпретацію, здійснену відомим літератором Франсуа Бельфоре (п'ята книга «Трагічних історій», 1570)². Французький перекладач вніс деякі зміни в сюжетну канву скандинавської саги, наситив її античними і біблійними алюзіями, надав куртуазної забарвленості постаті головного героя, а також ввів чимало моралізаторських відступів і дидактичних пасажів, внаслідок чого текст став удвічі довшим за латиномовне першоджерело. До речі, саме у Бельфоре вперше з'являється згадка про Привида, який спонукає принца до помсти.

Хоча англomовний переклад п'ятої книги «Трагічних історій» Бельфоре з'явився лише в 1608 році, сам сюжет про датського принца був досить популярним в англійському театрі останніх десятиліть XVI століття. Так, ще в 1589 році відомий памфлетист Томас Неш з іронією згадував про «кupu Гамлетів, які так і сиплють трагічними монологами», а літератор Томас Лодж згодом на сторінках трактату «Страждання розуму та безумство світу» (1596) в сатиричній манері описував появу на сцені привида, який, наче торговак устрицями, верещав: «Гамлете! Помстися!» На думку дослідників, такі згадки про Гамлета в тогочасній літературі були зумовлені тим сценічним успіхом, який мала на підмостках елізаветинських театрів перша драматургічна версія трагічної історії принца датського, так званий «Пра-Гамлет». Текст цієї версії не зберігся, але загальноприйнятим стало твердження, що її автором був майстер «кривавої трагедії» Томас Кід. Щоправда, висловлюються й припущення, ніби «Пра-Гамлет» нале-

¹ The Works of Shakespeare. The New Cambridge Shakespeare. Ed. by J. D. Wilson. — Cambridge, 1934. — P. xvi.

² Детальніше див.: Jenkins H. Op. cit. — P. 89.

жав перу Шекспіра і саме цей текст згодом неодноразово ним перероблявся і дописувався¹.

Взявши за основу епічний сюжет стародавньої саги, Шекспір кардинальним чином переосмислив його і наповнив новим змістом: драматична історія помсти перетворюється на трагедію свідомості героя-інтелектуала, який намагається зрозуміти сутність буття і відкрити справжнє обличчя світу. Гносеологічним підґрунтям для такого ідейно-концептуального переосмислення відомого сюжету слугувала сама духовно-інтелектуальна атмосфера рубежу віків, позначена втраченою антропоцентричними ілюзіями, трагічним усвідомленням нездійсненності гуманістичної мрії, а також крахом тих ідеалів і сподівань, що їх виплекала культура високого Відродження. Тож не дивно, що дослідники, які вивчали емоційну палітру та інтелектуально-філософську парадигму «Гамлета», відзначають близькість світоглядних уявлень автора з провідними умонастроями пізнього Ренесансу і говорять про те, що в тексті цієї трагедії Шекспіра відчутно проступає вплив «Дослідів» (1588) Мішеля Монтеня², «Трактату про меланхолію» (1586) Тімоті Брайта³ та книги про розраду Джероламо Кардано⁴.

Час написання «Гамлета» шекспірознавці встановлюють за непрямыми відомостями і документальними свідченнями. Назва трагедії ще відсутня у списку творів Шекспіра, опублікованому Френсісом Мерезом у 1598 році, але вже згадується в нотатках Габріеля Гарві, що були написані не пізніше лютого 1601 року. На цій підставі дослідники роблять висновок, що «Гамлет» був написаний і вперше поставлений на сцені у 1600 році, або на самому початку 1601 року.

Проблемність «Гамлета» не вичерпується низкою вище згаданих суто онтологічних чинників, вона відчувається і на гносеологічному рівні — у надзвичайно складній філософській концептуальності цієї трагедії, у незбагненності її художньої

¹ Craig H. A New Look at Shakespeare's Quartos / Stanford Studies in Language and Literature. — Stanford: Stanford University Press, 1861. — XXII. — P. 10; Габлевич М. Шекспірів Гамлет: історичний підхід до інтерпретації тексту / Ренесансні студії. — Запоріжжя, 2000. — Вип. 6. — С. 47—112.

² Taylor G. C. Shakespeare's debt to Montaigne. — N.Y., 1968; Ellrod R. Self-consciousness in Montaigne and Shakespeare / Shakespeare Survey 28. — Cambridge, 1975. — P. 37—50; Верман И. Шекспир и Монтень / Шекспировские чтения. 1977. — М.: Наука, 1980. — С. 50—81.

³ Rowse A. L. The Elizabethan Renaissance. — Chicago, 1998. — P. 294.

⁴ Craig H. An Interpretation of Shakespeare. — N.Y., 1949. — P. 187.

структури, у невичерпному ідейному поліфонізмі, що постійно збуджує дослідницьку думку та породжує все нові й нові хвилі інтерпретацій. Внаслідок цього історія гамлетівської критики має яскраво виражений дискусійний характер і позначена домінуванням полемічного пафосу.

Дослідницькі судження з приводу етико-філософської спрямованості, емоційної тональності і політичної тенденційної трагедії часто виявляються діаметрально протилежними. Зокрема, Б. Джозеф, П. Сігел, Г. Вілсон, І. Рібнер та ін. вважають, що етико-аксіологічна семантика «Гамлета» безпосередньо пов'язана з християнською парадигмою гріхів і чеснот та укорінена в релігійному світогляді¹. Натомість Д. Дж. Джеймс, А. Севел, Дж. Буш обстоюють тезу щодо релігійної індиферентності Великого Барда і розглядають «Гамлета» у відриві від християнського контексту². Не менш гострими є й наукові диспути стосовно філософсько-етичної спрямованості та політичної тенденційності Шекспірової трагедії. Одні вчені вбачають у «Гамлеті» квінтесенцію песимізму, інші — яскраву репрезентацію оптимістичного погляду на світ. Для одних «Гамлет» є втіленням апологетики феодального порядку й монархічної ідеї, для інших — бунтарським твором, що просякнутий пафосом демократизму³.

Оскільки загальний масив гамлетівської критики є вістину неосажним, а кількість дослідницьких інтерпретацій трагедії надзвичайно великою, зупинимося лише на тих центральних питаннях «гамлетології», які сприяють більш глибокому розумінню ідейно-змістової багатомірності та художньо-естетичної специфіки цього мистецького шедевра.

При всій різноманітності методологічних підходів та суперечливості суджень про смисл цієї трагедії у фокусі дослідницької уваги завжди перебуває образ головного героя, який справедливо вважається неперевершеним художнім злобут-

¹ Joseph B. Conscience and the King. — L., 1953. — P. 130—151; Siegel P. N. Shakespearean Tragedy and the Elizabethan Compromise. — N.Y., 1957. — P. 99—118; Wilson H. S. On the Design of Shakespearean Tragedy. — Toronto, 1957. — P. 31—51; Ribner I. Patterns in Shakespearean Tragedy. — L., Methuen, 1969. — P. 65—90.

² James D. G. The Dream of Learning. — Oxford, 1951; Sewell A. Character and Society in Shakespeare. — Oxford, 1961; Bush G. Shakespeare and the Natural Condition. — Cambridge, Mass., 1956.

³ Детальніше про полеміку навколо проблематики та етико-філософської спрямованості «Гамлета» див: Discussions of «Hamlet». Ed. by J. C. Levenson. — Boston, 1967; Анкет А. Трагедия Шекспира «Гамлет». — М.: Просвещение, 1986; Jenkins H. Introduction / Hamlet. Arden Shakespeare. Ed. by H. Jenkins. — L.: Routledge, 1990. — P. 122—159.

ком Шекспіра. Принц датський — трагічний герой, що волею долі має розв'язати завдання, сам характер якого вступає у протиріччя з системою його духовних цінностей. Дізнавшись із розповіді Привида про обставини загибелі свого батька, Гамлет змушений присвятити свої інтелектуальні й душевні сили боротьбі зі світом, де панує зло. Це зло не тільки руйнує освячені традицією родинні стосунки (брат вбиває брата, вдова вступає у кровозмісний зв'язок з братом свого колишнього чоловіка, син відчуває гнів і відразу до рідної матері), а й створює саму природу таких почуттів, як батьківська любов, дружба й кохання. Так, чадолобивий батько і взірцевий придворний Полоній, наче справжній поліцейський, вміло організовує стеження за своїм сином Лаертом і, заподадливо догоджаючи королю, використовує власну дочку Офелію як «приманку» у ганебній грі проти Гамлета. Університетські товариші принца Розенкранц і Гільденстерн, керуючись псевдоморальними спонукками, без докорів сумління вступають у підлу змову з його ворогами та добровільно перетворюються на шпигунів. Офелія щиро кохає Гамлета, але, скоряючись волі батька і брата, свідомо жертвує своїми почуттями (I,3; II,1), а згодом навіть покійрно погоджується на те, щоб її бесіду з принцом підслуховували король і Полоній (III,1).

У художньому світі шекспірівської трагедії зло набуває вістину метафізичних вимірів: воно визначає логіку вчинків таких персонажів, як Клавдій і Полоній, воно спотворює внутрішній світ Гертруди, Офелії та Лаерта, воно порушує гармонію буття, перетворюючи Данію на тюрму (II,2). Ця ідея знайшла метафорично-влучне вираження у славнозвісних словах Гамлета:

Звихнувся час... О доле зла моя!
Чому його направить мушу я? (I,5).

Відкриття тотальності і всеохоплюючого характеру зла стає одним із найбільш драматичних прозрень головного героя — інтелектуала і гуманіста. Наділений особливим типом духовної організації, він так і не спромігся з табличок пам'яті своєї стерти «доглати всі записи пусті, / Всю мудрість книжну і усе минуле, / Всі молодості й досвіди відбитки» (I,5). Навіть втрапивши ілюзії стосовно того, що людина є «окрасою всесвіту і найдовершенішим з усіх створінь», він залишається гуманістом за типом мислення, інтелігентом, який розширює локальне завдання особистої помсти до глобальної проблеми

боротьби зі світом зла. Масштабність мети, яку ставить перед собою Гамлет, зумовлює і особливу напруженість його інтелектуально-психологічних рефлексій, і філософський драматизм його гірких розмірковувань, і глибокий смуток його світоглядних розчарувань. На думку Віктора Гюго, образ Гамлета втілює невдоволеність душі життям, в якому їй бракує необхідної гармонії¹. У цьому контексті вельми доречно згадати також і слова іншого великого письменника Й.-В. Гете, який назвав Гамлета трагічною постанню, що нагадує кремезний дуб, посаджений у дорожціну вазу².

Образ Гамлета, надзвичайно складний за своєю ідейно-філософською сутністю і психологічно переконливий у своєму поетичному втіленні, наділений дивовижною здатністю породжувати все нові й нові інтерпретації. Ще сучасник Шекспіра Ентоні Столкер називав Гамлета зразком моральної досконалості, ранні романтики А. В. Шлегель та С. Т. Колрідж — людиною, що цілком позбавлена волі, а класики російської літератури І. С. Тургенев та А. П. Чехов — егоїстом і скептиком, котрий опікується лише власними проблемами.

Не менш широким виявляється й діапазон дослідницьких характеристик у шекспірознавстві ХХ століття. Так, С. де Мадаріага вбачає в Гамлеті риси безжалісного ренесансного егоїста³, Дж. Вілсон Найт — «хвору душу» і символ смерті⁴, а Р. Баттенхауз — дикуна-язичника, якого веде за собою привид — посланець пекла⁵. Л. С. Найтс називає його «вбивцею Розенкранца і Гільденстерна», людиною, що нездатна на нормальне життя, оскільки повністю сконцентрована на проблемах смерті і зла⁶. На думку П. Кратвела, благородний і чесний шекспірівський герой виявляється втягнутим у гру вищих сил всупереч власній волі, тому поведінка його подібна до дій солдата під час війни⁷. За словами М. Мека, послідовника А. С. Бредлі, Гамлет спочатку з'являється перед глядачем як чутливий ідеаліст, що глибоко шокований трагічною заги-

¹ Гюго В. Собр. соч. В 15 т. — М., 1956. — Т. 14. — С. 291—293.

² Гете Й.-В. Годы учения Вильгельма Мейстера / Й.-В. Гете. Собр. соч. В 10 т. — М., 1978. — Т. 7. — С. 199.

³ Madariaga S. de. On Hamlet. — L., 1964.

⁴ Knight G. Wilson. The Wheel of Fire. Interpretations of Shakespearean Tragedy with Three New Essays. — L.: Methuen, 1949. — P. 35—36.

⁵ Battenhouse R. W. Shakespearean Tragedy. Its Art and Its Christian Premises. — Bloomington, 1969.

⁶ Knights L. C. An Approach to «Hamlet». — L., 1960.

⁷ Crutwell P. The morality of Hamlet — «Sweet Prince» or «Arrant Knave» / Hamlet. Stratford-upon-Avon Studies 3. Ed. by J. R. Brown and B. Harris. — L., 1963. — P. 128.

беллю батька та скороспілим шлюбом матері, а вже згодом на очах у публіки перетворюється на зрілу людину, готову прийняти цей світ таким, яким він є¹. Представники міфокритичної школи Дж. Меррей та Дж. Голлоуей вважають Гамлета благородним месником і водночас своєрідною жертвою, завдяки якій хворе суспільство має очиститися від скверни. Вони навіть порівнюють місію цього героя з функцією цапа-відбувайла у стародавніх ритуальних дійствах². Дж. К. Гантер називає Гамлета воїстиною високого героєв, який викликає щире захоплення, бо його боротьба, по суті, є боротьбою за те, щоб залишатися «людиною в усьому» і бути спроможним виправити «час, що звихнувся»³.

З. Фройд та інші прибічники психоаналітичного підходу проголошують Гамлета носієм Едіпового комплексу і стверджують, що він нібито відчував сексуальний потяг до власної матері. Саме цим і пояснюють вони природу його тяжких вагань та логіку вчинків⁴. У цьому контексті доречно навести улюблений жарт відомого вченого Гарольда Блума, який, критикуючи психоаналіз за «редукцію найскладнішого шекспірівського персонажа до жертви Едіпового комплексу», порівнює фрейдівський літературний критицизм зі священною Римською імперією, що, по суті, не була ані священною, ані римською, ані імперією⁵.

Аналізуючи динаміку розвитку характеру шекспірівського героя в контексті християнських світоглядних уявлень, Дж. Генкінс, С. Джонсон, Ф. Баверс та І. Рібнер відзначають духовну еволюцію принца датського від юнака, що перебуває у полоні ілюзій та пристрастей, до зрілої особистості, яка вже навчилася жити у світі зла і здатна терпляче сприймати ті випробування, що їх посиляє людина справедливий і великодушний Господь⁶. Вони називають Гамлета «посланцем не-

¹ Mack M. The World of Hamlet. — The Yale Review. — 1951—52. — Vol. 41.

² Murray G. Hamlet and Orestes. Annual Shakespeare Lecture for the British Academy, 1914. — L., 1919; Holloway J. The Story of the Night. — L., 1961.

³ Hunter G. K. The Heroism of Hamlet / Hamlet. Stratford-upon-Avon Studies 3. Ed. by J. R. Brown and B. Harris. — L., 1963. — P. 104.

⁴ Фрейд З. Царь Эдип и Гамлет / Фрейд З. Художник и фантазирование. — М., 1955; Jones E. Hamlet and Oedipus. — L., 1949; Bodkin M. Archetypal Patterns in Poetry. Psychological Studies of Imagination. — L.: Oxford University Press, 1965; Lacan J. Ecrits. — Paris, 1966.

⁵ Bloom H. Freud: A Shakespearean Reading / The Yale Review. — 1994. — Vol. 82. — №3. — P. 3.

⁶ Hankins J. E. The Character of Hamlet. — Chapel Hill, 1941. — P. 74; Johnson S. F. The Regeneration of Hamlet / Shakespeare Quarterly III. — 1952. — P. 201; Bowers F. Hamlet as Minister and Scourge / Publications of Modern Language Association of America. — 1955. — LXX. — P. 740—749; Ribner I. Patterns in Shakespearean Tragedy. — L., Methuen, 1969. — P. 66—82.

бес» («minister of God»), що покликаний виконати важливу місію — зруйнувати зло, не занепастивши при цьому власну душу. Останнє якраз і відрізняє «посланця небес» від «бича Божого» («scourge»), який, слугуючи знаряддям Господа у боротьбі зі злом, сам є частиною цього зла. Душа такої людини (згадаймо шекспірівського Річарда III) стає вмістилищем гріха і приречена на довічні пекельні муки й страждання.

Надзвичайно цікава рецепція образу Гамлета запропонована О. Анікстом. Полемізуючи з послідовниками А. С. Бредлі і З. Фрейда, відомий російський шекспірознавець наголошує на тому, що Гамлета слід розглядати не як живу людину, а як художній образ, що створюється силою поетичної уяви і вибудовується за законами шекспірівської драматургії. На думку О. Анікста, глибинний зміст цієї трагедії Шекспіра «полягає в осягненні сутності зла, у прагненні усвідомити його коріння, зрозуміти різні форми його проявів і знайти засоби боротьби проти нього»¹. Така інтерпретація провідного ідейно-змістового концепту п'єси слугує своєрідним ключем до розуміння художнього образу її головного героя. Глибоко вражений фальшем і ницістю світу, Гамлет добровільно відмовляється від радощів земного буття і спрямовує всі свої сили, розум і життєву енергію на боротьбу зі злом. Щоб перевірити істинність слів Привидя та помститися Клавдію — вбивці батька і узурпатору датського трону, він одягає маску безумця, яка дозволяє йому кидати в обличчя оточуючих гірку правду про них самих. Попри меланхолійність, глибоку скорботу та світоглядний песимізм, він знаходить у собі життєві сили і внутрішню енергію для послідовного здійснення акту помсти. Логіка поведінки Гамлета, на думку О. Анікста, визначається його власною етикою помсти. Коли принц пропонує мандрівним акторам поставити п'єсу «Вбивство Гонзаго», він сподівається заманити короля у своєрідну психологічну пастку й пробудити в ньому усвідомлення власної вини. Гамлет, як істинний гуманіст і справжній лицар, не може підступно вбити навіть найлютішого ворога. Він хоче спочатку покарати Клавдія муками сумління і вже потім нанести вирішальний удар таким чином, щоб злочинець відчув, що його карає не лише рука месника, а й воля небес, моральний закон та загальнолюдська справедливість.

¹ Анікст А. А. Трагедия Шекспира «Гамлет». — М.: Просвещение, 1986. — С. 75.

Природа вагань шекспірівського героя протягом кількох століть залишається однією з найпопулярніших тем гамлетології. Й.-В. Гете, приміром, причину зволікань Гамлета вбачав у специфічних рисах його особистості, у його неспроможності виконати те надзвичайно складне і важке завдання, яке доля поклала на його плечі. С. Т. Колрідж вважав, що Гамлет страждає через надмірну схильність до споглядальності, а К. Вердер зазначав, що вагання принца зумовлені не суб'єктивними, а об'єктивними причинами: спочатку йому бракує переконливих доказів Клавдієвої провини, а потім він просто не має змоги реалізувати план своєї помсти.

Шекспірознавці ХХ століття теж пояснюють повільність Гамлета по-різному. Г. Чарлтон, наприклад, говорить про те, що принц наілений унікальним даром філософського мислення і саме це зважає йому діяти швидко й рішуче¹. Г. Гарднер називає Гамлета «типовим вичікувачем», який нічого не робить для створення належних умов реалізації власних планів, а лише чекає, доки жертва припуститься помилки й дасть привід для відкритої помсти². Т. С. Еліот вважає, що Гамлет перебуває в полоні власних емоцій, які він не спроможний адекватним чином виразити і вилити в конкретні дії³. Дж. Довер Вілсон і Л. Б. Кемпбел, які аналізують поведінку шекспірівського героя з урахуванням тогочасних уявлень про психічні сили, роблять суголосні висновки: Гамлет не поспішає з помстою, оскільки протягом всієї п'єси його терзають сумніви стосовно того, ким насправді є Привид — духом померлого батька чи дияволом, який намагається спокусити принца і занепастити його душу⁴.

Осторонь загального потоку розмірковувань про причини Гамлетівських вагань стоять точки зору З. Фрейда і Е. Веллока. Вони взагалі не погоджуються з тими, хто вважає, що герой Шекспіра гає час і бариться з помстою. Згідно з концепцією засновника психоаналізу, принц аж ніяк не зволікає, він просто не може примусити себе зробити вирішальний крок, оскільки перебуває в полоні «спогадів» про ненависть до рідного батька. Ця ненависть зумовлюється

¹ Charlton H. B. Shakespearian Tragedy. — Cambridge: At the University Press, 1952. — P. 101—102.

² Gardner H. The Business of Criticism. — Oxford, 1959.

³ Elliot T. S. Hamlet and His Problems / Selected Essays, 1917—1932. — L., 1932.

⁴ Wilson J. Dover. What Happens in Hamlet. — N.Y., 1933. — P. 52—60; Campbell L. B. Shakespeare's Tragic Heroes. — N.Y., 1952. — P. 121—128.

фізичним потягом Гамлета до власної матері. Його підсвідоме забороняє йому здійснити цілком природний для тих часів акт помсти, оскільки такий акт сприймається ним як своєрідне повторення злочину Клавдія¹. На думку театрознавця Велдока, млявість і зволікання Гамлета, що відчутні при читанні тексту п'єси, абсолютно зникають при її театральній постановці. Адже при сценічній реалізації слова, рефлексії та розмірковування героя сприймаються як дія².

Специфіка театральності «Гамлета», драматургічна композиція і жанрова структура цієї трагедії заслуговують на особливу увагу. Ще Гете відзначав бездоганність композиційної побудови шекспірівської трагедії, акцентуючи увагу на гармонійній взаємопов'язаності всіх елементів, на органічній єдності драматичної дії. Більшість сучасних шекспірознавців також вельми компліментарно оцінюють архітектоніку «Гамлета», називаючи її багатомірною, чітко організованою, майже бездоганною в плані логічного узгодження ідейно-змістової концептуальності та її сценічного втілення.

Композиція шекспірівської трагедії — цікавий художній феномен, що народжується з органічного синтезу дивовижної мистецької інтуїції, глибокого філософського мислення та високої драматургічної майстерності. Рівнобіжний рух від чуттєво-інтуїтивного споглядання до абстрактних ідей та від філософських розмірковувань до конкретних явищ реальної дійсності, оригінальне поєднання паралельних і контрастних сцен, використання доволі популярного в тогочасній драматургії художнього прийому «вистава у виставі»³ (трагедія «Вбивство Гонзаго», яку на замовлення Гамлета розігрують в королівському палаці мандрівні актори і яку він фігурально називає «Мишоловка», II,2), — усе це сприяє успішній реалізації ідейного задуму великого драматурга.

Важливу роль у структуруванні художнього простору «Гамлета» відіграє ідея театральності⁴, яка не тільки наглядно представлена у бесіді принца з акторами (II,2) та у сцені «мишоловки» (II,2), але є наскрізним мотивом, що пронизує весь

¹ Фрейд З. Царь Эдип и Гамлет / Фрейд З. Художник и фантазирование. — М., 1993.

² Waldock A. J. A. Hamlet: A Study in Critical Method. — Cambridge, 1935.

³ Детальний аналіз функції вставної вистави в художній структурі «Гамлета» здійснив Л. С. Виготський. Див.: Виготський Л. С. Психология искусства. — М., 1968. — С. 209—246.

⁴ Детальніше див. статті А. Парфьонова, Н. Кіасішвілі, С. Нельса у збірнику: Шекспіровские чтения 1978. — М., Наука, 1981. — С. 42—81.

текст трагедії. Важливу функцію при цьому виконує прихована метафора «весь світ — театр», завдяки якій у словесну тканину п'єси привносяться елементи театральності й сценічних асоціацій та формується один із провідних образних лейтмотивів — зіткнення у напруженому конфлікті удаваного і дійсного.

Жанрова своєрідність п'єси Шекспіра визначається присутністю трьох різнохарактерних стихій (епічної, ліричної та драматичної) та взаємодією елементів хроніки, комедії і трагедії. Це й зумовлює об'єктивну складність жанрової ідентифікації «Гамлета». Численні спроби гамлетологів здійснити таку ідентифікацію призвели до появи цілої низки різнохарактерних жанрових маркерів, як то: трагедія помсти, проблемна драма, трагедія характеру, трагедія року, королівська трагедія, політична трагедія, релігійна трагедія, містична трагедія, трагічна містерія та ін. Втім, найбільш вдалим, як ми гадаємо, є метафорично-влучне визначення «Гамлета» як «трагедії свідомості».

Трагедію «Король Лір», що синтезує поетичний і філософський досвід зрілого Шекспіра, дослідники нерідко визначають як «трагедію духу», що не має собі рівних за силою драматичної напруги, за поліфонічною складністю архітектоніки, за космічною масштабністю часо-просторових вимірів художнього світу. Ще С. Джонсон свого часу наголошував, що ця трагедія цілком заслужено вважається найзворушливішою з-поміж усіх коли-небудь написаних драм, бо жодна з них не спроможна так сильно хвилювати наші почуття і збуджувати нашу цікавість. В. Гезліт називав її найвідвертішим і найбільш щирим з-поміж творів Шекспіра, а П. Б. Шеллі — одним із найдосконаліших зразків драматичної поезії. О. Блок говорив, що поряд з трагедією Ліра трагедії Ромео, Отелло і навіть Макбета й Гамлета можуть златися дитячими. «У Лірі, — писав датський критик Г. Брандес, — Шекспір до самісного дна заирнув у вир жахів, і при цьому видовищі душа його не відчула ані трепету, ані запаморочення, ані слабкості. Щось подібне до благоговіння охоплює вас на порозі цієї трагедії — почуття, схоже на те, яке ви відчуваєте на вході до Сікстинської капели з плафонним живописом Мікеланджело. Різниця лише в тому, що тут болісні почуття набагато нестерпніші, крик скорботи голосніший і гармонія краси більш пронизливо порушується дисонансами відчаю».

Водночас слід визнати, що серед великих трагедій Шекспіра драма «Король Лір» є найскладнішою для безпосереднього сприйняття. Тож не дивно, що поряд з високими оцінками її художніх достоїнств та надзвичайно глибокої змістової концептуальності часом зустрічаються доволі стримані, а інколи навіть і гострокритичні відгуки. Усім відомо, приміром, вкрай негативне ставлення до шекспірівської п'єси Льва Толстого, котрий у статті «Про Шекспіра і про драму» (1906) назвав «Короля Ліра» тривіальним, вульгарним, недбало скомпонованим твором, що не має у своїй основі релігійного начала і спроможний викликати лише відразу й нудьгу. Аналогічної точки зору дотримувався і французький письменник Анрі Жід, який вважав трагедію Шекспіра жахливою, абсурдною, надуманою і наскрізь фальшивою. Та якщо згадані літератори звинувачували автора «Короля Ліра» у нехтуванні життєподібністю, то деякі науковці критикували його за відсутність структурної цілісності й надмірну епізодичність, що робить її сценічне втілення надзвичайно складною справою. Ще А. С. Бредлі, в цілому дуже високо оцінюючи цю трагедію, називав її найвищим досягненням Шекспіра, але далеко не найкращою з-поміж його п'єс¹. Про «нетеатральність» цього твору писали й інші шекспірознавці, зокрема Дж. М. Меррі, Р. Перкінсон, С. Ф. Такер Брук, Г. Мейсон². Втім, дослідження відомого театрознавця Г. Гранвіл-Баркера та його послідовників³, а також величезна кількість вельми успішних театральних постановок «Короля Ліра», здійснених режисерами ХХ століття, переконливо засвідчили, що шекспірівська трагедія, в основі якої ґрунтовне знання законів сцени і неперевершена поетична майстерність, є істинним шедевром світової драматургії.

Трагедія «Король Лір», час написання якої припадає на 1605—1606 роки, вперше була надрукована у кwartо 1608 року.

¹ Bradley A. C. *Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, and Macbeth.* — L., Penguin Books, 1991. — P. 229.

² Murry J. M. *Shakespeare.* — L., 1936. — P. 337—351; Perkinson R. H. *Shakespeare's of the Lear Story and the Structure of King Lear / Philological Quarterly.* — 1943. — Vol. 22; Brooke C. F. *Tucker. Essays on Shakespeare.* — New Haven, 1948. — P. 57; Mason H. A. *Shakespeare's Tragedies of Love.* — L., 1970.

³ Див.: Granville-Barker H. *Prefaces to Shakespeare.* In 2 vol. — Princeton, 1947. — Vol. 1. — P. 261—334; Reibetanz J. *The Lear World: A Study of King Lear in Its Dramatic Context.* — Toronto, 1977; Bowers F. *The Structure of King Lear / Shakespeare Quarterly.* — 1980. — Vol. 31. — № 1. — P. 7—20.

Згодом саме цей текст використали укладачі фоліо 1623 року, щоправда, вони випустили близько 300 рядків, а натомість додали майже 100 нових.

Основну сюжетну лінію «Короля Ліра» Шекспір запозичив із трьох тогочасних джерел: анонімної п'єси «Славетна історія Ліра, короля Англії, і трьох його дочок» (1594), «Хронік Англії, Шотландії та Ірландії» (1577) Р. Голіншеда та поеми Е. Спенсера «Королева фей» (1590, кн. 2, пісня 10)¹. До речі, трагічна історія Ліра, що генетично укорінена в кельтському фольклорі, вперше зазнала літературної обробки ще в латиномовній «Історії Британії» (1135) Джефрі Монмаутського. У XVI столітті вона неодноразово переповідалася англійськими хроністами, зокрема Р. Фабіаном (1516), Дж. Раделом (1530), Р.Графтоном (1568) і, зрештою, Р.Голіншедом. Поетичні обробки легендарного сюжету про короля Ліра здійснили Дж. Хіггінс («Дзеркало правителів», 1574) та В. Ворнер («Англія Альбіону», 1586), а історик В. Кемден у 1605 році, майже одночасно з появою шекспірівської п'єси, опублікував його прозовий переказ.

Шекспір у своїй трагедії дещо переробив сюжетну канву стародавньої легенди (ввів образ блазня, сцени божевілья Ліра, запропонував власну версію трагічного фіналу) та ускладнив фабулу за рахунок введення паралельної сюжетної лінії — історії графа Глостера та його синів. Остання генетично пов'язана з розповіддю про трагічну долю короля Пафлагонії, що представлена Філіпом Сідні на сторінках роману «Аркадія» (1590)². Крім того, до смислової тканини свого твору Шекспір ввів декілька ідей, що, ймовірно, були нав'язні «Дослідками» М.Монтеня³, а також окремі текстові пасажі, в семантиці яких дослідники вбачають відчутний вплив поезій

¹ Цю проблему детально вивчали В. Грег і Дж. Баллоу. Див.: Greg W. W. *The Date of King Lear and Shakespeare's Use of Earlier Versions of the Story / The Library.* — 1940. — Vol. 20; Bullough G., ed. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare.* 8 vols. — L., 1983. — Vol. VII.

² Детальніше див.: McKeithan D. M. *King Lear and Sidney's Arcadia / University of Texas Studies in English.* — 1934. — Vol. 14; Pyle F. *Twelfth night, King Lear and Arcadia / Modern Language Review.* — 1948. — Vol. 42; Levin R. *The Multiple plot in English Renaissance Drama.* — Chicago, 1971.

³ Taylor G. C. *Shakespeare's Debt to Montaigne.* — Cambridge, Mass., 1925; Henderson W. B. D. *Montaigne's Apologie Raymond Sebond, and King Lear / Shakespeare Association bulletin.* — 1939—40. — Vol. 14, 15.

⁴ Е. Бланден вважає, що сцени бурі Шекспір писав під безпосереднім впливом поезій Горация. Детальніше див.: Blunden E. *Shakespeare's Significances.* — L., 1929.

Горация⁴, книги С. Гарснета «Викриття волаючої брехні папістів» (1603)¹ та популярного в ті часи філософського трактату «Мудрість природи»².

Суттєво розширивши проблемно-тематичний спектр зазначених сюжетних моделей, Шекспір не тільки наповнив провідні колізії більш глибоким філософським, морально-етичним і соціально-політичним змістом, але й завдяки глобалізації конфлікту та посиленню трагічного пафосу спромігся досягти максимальної концентрації емоційної напруги у трьох останніх діях твору. На думку І. Верцмана, темою цієї трагічної драми про вселенську катастрофу є «стогін душі, що вражена крахом усіх її ілюзій, збентеження розуму, що розчарований в основах основ людського життя»³.

Дослідники сходяться на думці, що хронотоп «Короля Ліра» є багатомірним. У ньому поєднуються зовнішні прикмети епохи легендарного короля Ліра та риси, притаманні елизаветинській добі — періоду великого історичного перелому, коли «любов холодне, дружба ламається, брати не хочуть знатись, по містах — заколоти, по селах — розбрат, у палацах панує зрада, розірвано зв'язок між батьком і сином» (І,2). До речі, запропоновану автором трагедії візію буття деякі критики вважають надмірно песимістичною. При цьому самого драматурга проголошують співцем трагічного фаталізму, а його п'єсу називають «трагедією кінця світу», де зображено загибель високої моральності й духовної чистоти⁴. Втім, у радянському й вітчизняному шекспірознавстві найбільш поширеною є думка, що трагедія «Король Лір» просякнута великою скорботою, але не позбавлена певної надії. Така надія народжується з того мужнього стоїцизму, яким сповнені останні рядки твору⁵. Іманентну сутність життєстверджуючого пафосу шекспірівської п'єси становить «катарсис, що пронизаний духом героїчного, у надлюдських стражданнях відкриваються джерела великої духовної енергії, і герой із безодні падіння

¹ К. Мюір доводить, що згадки імен бісів у промовах божевільного Тома свідчать про знайомство Шекспіра з трактатом С. Гарснета. Див.: *Muir K. Madness in King Lear / Shakespeare Survey*. — 1960. — Vol. 13.

² Промови блазня, на думку Дж. Гордона, перегукуються з ідеями анонімного трактату «Мудрість природи». Див.: *Gordon G. Shakespearean Comedy*. — L., 1944.

³ *Верцман И. Е.* Проблемы художественного познания. — М.: Искусство, 1967. — С. 25.

⁴ Див.: *Swinburne A. C. A Study of Shakespeare*. — L., 1880; *Брандес Г.* Шекспир. Жизнь и произведения. — М.: Алгоритм, 1997.

⁵ *Аникст А.* Король Лир / Уильям Шекспир. Полное собрание сочинений. В 8 т. — М.: Искусство. — 1958. — Т. 6. — С. 684.

піднімається до висот людського духу та пізнає істину буття¹. Більшість зарубіжних шекспірознавців вважають, що навіть у найтрагічнішій зі своїх трагедій англійський драматург не є песимістом, щоправда єдиним можливим виходом із ситуації тотального зла він проголошує спокуту через страждання².

На особливу увагу заслуговує образ головного героя трагедії. Перебуваючи в полоні небезпечних ілюзій щодо своєї вишості над оточуючими, Лір відмовляється від корони. Він упевнений, що навіть віддавши донькам усі маєтності й трон, тобто втрапивши матеріальні атрибути влади та величі, він і надалі залишатиметься альфою й омегою у житті свого королівства. В основі такого ризикованого експерименту лежить гордіня ренесансного індивідуаліста, народжене гуманістичною цілісністю переконання в тому, що він сам є «мірилом усіх речей».

Подібно до іншого шекспірівського героя — Річарда ІІ — Лір стає жертвою власних світоглядних ілюзій і робить фатальні помилки, які зрештою призводять його не тільки до нестерпних страждань, але й до духовного переродження (ІІІ,2; ІІІ,4; ІV,6). Мотив переродження, пробудження в монархові людської природи є одним із центральних в трагедії Шекспіра. Такому пробудженню сприяють і жакливі моральні тортури, яких завдають Ліру безсердечні Гонеріля й Регана, і тяжкі фізичні муки, яких зазнає він у вигнанні, і сповнені гіркої правди дотепи та жарти блазня, і філософське прозріння щодо істинної сутності людської природи, яке пронизує його свідомість під час зустрічі з опальним Глостеровим сином Едгаром, що переховується під виглядом божевільного жебрака Тома (ІІІ,4).

Усвідомлення безмежної нищості й жорстокості світу руйнує психіку Ліра, а всепрощаюча любов Корделії та магічна сила музики зцілюють його хвору душу (ІV,7). Зарубіжні шекспірознавці наголошують на присутності християнської символіки в образі Корделії, а її трагічну загибель порівнюють із спокутною жертвою Христа³. Те місце, яке в тайниках наших сердець посідає образ Корделії, — метафорично зазначав поет

¹ *Бояджиев Г. Н.* Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. — Л.: Искусство, 1973. — С. 426.

² *Bradley A. C. Shakespearean Tragedy. Lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth*. — L., Penguin Books, 1991; *Whitaker V. K. Mirror of Nature*. — San Marino, 1965; *Jorgensen P. A. Lear's Self-Discovery*. — Berkeley, Calif., 1967; *Ribner I. Patterns in Shakespearean Tragedy*. — L., Methuen, 1969. — P. 116—136.

³ *Bethell S. L. Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*. — L., 1944. — P. 59—61; *Parker M. D. H. The Slave of Love*. — L., 1955. — P. 141—142; *Seigel P. N. Shakespearean Tragedy and the Elizabethan Compromise*. — N.Y., 1957. — P. 186.

і критик А. Свінберн, — закрите від світла й гамору повсякденного життя, воно схоже на каплицю в соборі найвишого мистецтва, що не створена для того, щоб бути відкритою для очей і ніг світу. Не менш поетичний відгук знайшов образ Корделії і в душі Віктора Гюго. Задумавши цей образ, говорив великий французький письменник, Шекспір написав свою трагедію наче той Бог, що бажав знайти достойне місце для зорі, і для цього навмисне створив цілий світ, аби вона засяла над ним у всій своїй красі.

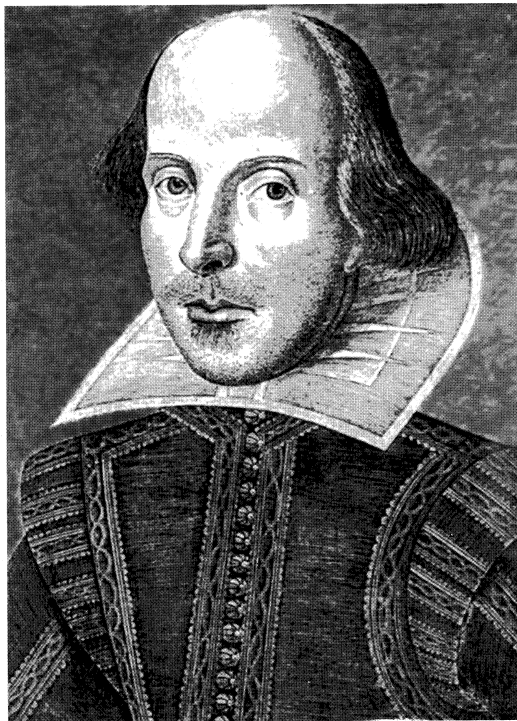
Звісно, «Король Лір», як і будь-яка інша велика трагедія Великого Барда, подібна до магічного дзеркала, що відкриває справжнє обличчя світу, і той, хто проникливо вдивляється в нього, дістає унікальний шанс зрозуміти істинну цінність людського буття. Саме такому читачеві, вочевидь, і адресовані слова відомого датського шекспірознавця Георга Брандеса: «Той В. Шекспір, що народився за часів королеви Єлизавети у Стретфорд-на-Ейвоні, що жив і творив у Лондоні в епоху Єлизавети і Якова, що у своїх комедіях піднісся до небес, а у своїх трагедіях спустився в самісіньке пекло і помер у віці 52 років у рідному містечку, — він воскресне при читанні його творів у повній величі, в яскравих і чітких обрисах, зі свіжістю справжнього життя, він воскресне перед очима кожного, хто прочитає його твори з чутливим серцем, здоровим глуздом і з безпосереднім розумінням усього геніального»¹.

Наталія Торкут

¹ Брандес Г. Цит. вид.

РОМЕО І ДЖУЛЬЄТТА





WILLIAM SHAKESPEARE

ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ

БІБЛІОТЕКА
СВІТОВОЇ
ЛІТЕРАТУРИ

Вільям ШЕКСПІР

■
ТРАГЕДІЇ

Переклад з англійської



ХАРКІВ
«Фоліо»
2004

ві-
ти
сті
не
не
ця
и-
ни
ія
з-
г-
і-
о
ь
х
і